



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**SUITY PRO SÓLOVÝ AKORDEON AUTORŮ RUSKÉ
SKLADATELSKÉ ŠKOLY – ZVLÁŠTNOSTI PROBLEMATIKY
JEJICH INTERPRETACE NA ZÁKLADNÍCH UMĚLECKÝCH
ŠKOLÁCH A KONZERVATOŘÍCH**

Vypracovala: Bc. Hana Paclíková, DiS.

Vedoucí diplomové práce: MgA. Jan Meisl, Art.D.

České Budějovice 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Suity pro sólový akordeon autorů ruské skladatelské školy – zvláštnosti problematiky jejich interpretace na základních uměleckých školách a konzervatořích* vypracovala samostatně s použitím odborné literatury a pramenů, jejichž seznam uvádím v závěru práce.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích, dne 22. 6. 2014

.....

Bc. Hana Paclíková, DiS.

Poděkování

Touto cestou bych ráda poděkovala MgA. Janu Meislovi, Art.D. za vedení této práce. Dále děkuji panu prof. PhDr. Františku Manovi, CSc. za odborné rady a připomínky, které jsem využila v dotazníkovém šetření. Děkuji též Bc. Michalu Růžičkovi za jeho pomoc a cenné rady při nesnázích týkajících se překladů z ruského jazyka. Poděkovat bych chtěla též své rodině za podporu, kterou mi dávala během celého studia.

Anotace

PACLÍKOVÁ, H. (2014): *Suity pro sólový akordeon autorů ruské skladatelské školy – zvláštnosti problematiky jejich interpretace na základních uměleckých školách a konzervatořích*. Diplomová práce, Katedra hudební výchovy, Pedagogická fakulta, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, České Budějovice, 74 s.

Tato diplomová práce se zabývá suitami pro sólový akordeon autorů ruské skladatelské školy a zvláštnostmi problematiky jejich interpretace na základních uměleckých školách a konzervatořích. Hlavním cílem práce je přiblížení české, slovenské a ruské akordeonové hudební scény, dále analýza vybraných akordeonových suit tří ruských skladatelů a následné zamyšlení nad vhodností zadávání těchto suit do repertoáru žákům základních uměleckých škol a studentům konzervatoří. Úkolem je představit akordeon nejen jako nástroj lidový, nýbrž také koncertní.

Klíčová slova: akordeon, suita, Česká republika, Slovenská republika, Rusko, analýza, interpretace, porovnání.

Annotation

PACLÍKOVÁ, H. (2014): *Suites for accordion solo by the authors of the Russian composition school - specific problems of their interpretation at music schools and conservatoires*. Diploma thesis, Department of Music, Faculty of Education, University of South Bohemia, České Budějovice, 74 p.

This thesis deals with suite for accordion solo by authors of the Russian composition school and specific problems associated with their interpretation at music schools and conservatories. The main goal is to draw attention to the Czech, Slovak and Russian accordion music scene and to analyse chosen accordion suites of three Russian composers. Furthermore, suitability to involve these suites into the repertoires of pupils at elementary music schools and of conservatories students is considered. The general aim is to introduce accordion not only as a folk instrument, but also as a concert one.

Key words: *accordion, suite, Czech Republic, Slovak Republic, Russia, analysis, interpretation, comparing.*

Obsah

1. Úvod.....	1
1.1 Úvod do problematiky.....	1
1.2 Motivace.....	1
1.3 Cíle práce.....	1
1.4 Struktura práce.....	1
1.5 Hypotézy práce.....	2
1.6 Metody a postupy.....	3

I. TEORETICKÁ ČÁST

2. Suita.....	4
2.1 Suita jako hudební forma.....	4
2.2 Stará barokní suita.....	4
2.3 Moderní suita.....	10
2.4 Suita v rámci akordeonové tvorby – Česká a Slovenská republika....	15
2.5 Suita v rámci akordeonové tvorby – Rusko.....	17
3. Tři vybraní autoři ruských suit.....	20
3.1 Jevgenij Petrovič Děrbenko - život a dílo	20
3.2 Alexandr Nikolajevič Cholminov - život a dílo	22
3.3 Vladislav Andrejevič Zolotarjov - život a dílo	25

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4. Analýza tří suit vybraných ruských autorů.....	30
4.1 J. P. Děrbenko: Malá suita.....	30
4.1.1 Formální a harmonický rozbor.....	30
4.1.2 Interpretace skladby, obtížná místa a poznámky k jejich nácvičce.....	34
4.2 A. N. Cholminov: Suita.....	41
4.2.1 Formální a harmonický rozbor.....	41
4.2.2 Interpretace skladby, obtížná místa a poznámky k jejich nácvičce.....	49

4.3 V. A. Zolotarjov: Komorní suite.....	53
4.3.1 Formální a harmonický rozbor.....	53
4.3.2 Interpretace skladby, obtížná místa a poznámky k jejich nácviku.....	59
5. Výsledky analýzy, porovnání suit.....	67
6. Dotazníky.....	69
6.1 Cíle dotazníků.....	69
6.2 Popis dotazníků.....	69
6.3 Výsledky šetření.....	70
6.4 Závěr šetření.....	72
7. Závěr.....	73

Zdroje

Přílohy

1. Úvod

1.1 Úvod do problematiky

Když se řekne slovo *akordeon*, většina z nás si v souvislosti s tímto hudebním nástrojem vybaví především státy jako je Rusko, Německo či Francie. V Rusku má tento nástroj své místo již nespočetně let, od té doby však prošel značným vývojem. I akordeonová tvorba zaznamenala svůj rozkvět. Zpočátku se na akordeon hrály pouze lidové písně za použití jednoduchých doprovodů, zanedlouho se do obliby začaly dostávat také úpravy děl jiných autorů, například operety. Postupem času byly na tento hudební nástroj kladeny mnohem větší nároky a akordeon přestal být pouze nástrojem lidovým. Začala proto vznikat díla přímo určená pro akordeon a nebylo výjimkou, že skladatelé pro tento nástroj skládali i takové hudební útvary jako jsou například sonáty, koncerty či suity. V dnešní době lze tedy akordeon chápat jako nástroj nejen lidový, ale i koncertní.

I přes to, že je tvorba pro akordeon v dnešní době již značně rozmanitá, tento nástroj stále hledá své pevné místo. Mnoho lidí chápe akordeon stále „jen“ jako nástroj lidový.

1.2 Motivace

Motivací k napsání této práce bylo především předvedení akordeonu jako nástroje koncertního, a také přiblížení předností a záludností akordeonové tvorby a interpretace.

1.3 Cíle práce

Cílem této práce je analýza vybraných akordeonových suit tří ruských skladatelů a následné zamyšlení nad vhodností zadávání těchto suit do repertoáru žákům základních uměleckých škol a studentům konzervatoří.

1.4 Struktura práce

Tato práce je členěna do kapitol a podkapitol. První kapitolou je úvod, ve kterém je popsána hlavní problematika zvoleného tématu a uvedeny důvody, které motivovaly k napsání této práce. Dále jsou zmíněny hlavní cíle a struktura práce.

Kapitola pokračuje zamyšlením nad hypotézami a nakonec jsou uvedeny metody a postupy, které byly v práci použity.

Samotná práce je dále rozdělena na dvě hlavní části, a sice teoretickou (kapitoly č. 2 - 3) a praktickou (kapitoly č. 4 - 7).

Druhá kapitola se zabývá suitou jako hudební formou obecně. Hlavním úkolem této kapitoly je především nastínit vývoj tohoto hudebního útvaru v čase. V rámci toho je nejprve suita popsána jako stará barokní forma, poté jako suita moderní. Součástí této kapitoly je též přiblížení suit v rámci akordeonové tvorby v České a Slovenské republice a v Rusku.

Třetí kapitola seznamuje s životem a dílem tří vybraných ruských hudebních skladatelů.

Čtvrtá kapitola se soustředí zejména na analýzu suit tří vybraných autorů a je dále rozdělena do tří podkapitol. První podkapitola je zaměřena na formální a harmonický rozbor, druhá je věnována interpretaci skladeb a nástinu obtížných míst a třetí se zaměřuje na nácvik těchto konkrétních míst.

Pátá kapitola se zabývá výsledky analýzy a vlastním porovnáním těchto tří suit.

Šestá kapitola se zaměřuje na výzkumné šetření mezi učiteli základních uměleckých škol a konzervatoří. V této kapitole jsou nejprve popsány cíle výzkumného šetření, následně dotazníky samotné, na to jsou uvedeny výsledky a vytvořen závěr šetření.

Sedmou kapitolu tvoří závěr.

1.5 Hypotézy práce

Hypotézy analýzy:

H₁: Tyto tři suity je vhodnější zadávat žákům a studentům až po zvládnutí hry jak na standardní, tak i barytonové basy.

H₂: Je vhodnější zadávat žákům/studentům suitu jako celek.

Hypotézy dotazníků:

H₃: Suita jako hudební forma je u učitelů základních uměleckých škol a konzervatoří celkově oblíbená.

H₄: Učitelé svým žákům zadávají suitu jako hudební formu běžně do soutěžního repertoáru.

H₅: V odpovědích na poslední otázku se vyskytne minimálně jedna ze tří v této práci rozebíraných suit.

1.6 Metody a postupy

V teoretické části této práce je použita metoda obecně - popisná. Praktická část navazuje jak po stránce metodické, tak i obsahové na dosavadní tradice nauky o hudebních formách. Vychází především z prací Ludka Zenkla (*ABC hudebních forem* - jeho metody vycházejí z prací Karla Janečka, viz. dále), Karla Janečka (*Hudební formy* - rozbor historický, společenský, slohový, skladebně technický, tematický, harmonický, formální, *Harmonie rozborem* - teoretická /vědecká/ harmonie, praktická harmonie) a Karla Boleslava Jiráka (*Nauka o hudebních formách*), avšak ve vlastní úpravě. Přihlíženo je též i k další naší i zahraniční literatuře doporučované v průběhu studia. Při rozboru suit je postupováno následovně. Nejprve je příslušná skladba z formálního hlediska posouzena jako celek. Poté jsou rozebrány jednotlivé části, a to z hlediska formálního, harmonického a interpretačního. Na konci každého rozboru následuje závěrečné shrnutí.

Pro metodu dotazníkového šetření jsou zvoleny dva elektronické dotazníky vlastní konstrukce, které se zaměřují spíše na kvalitativní výzkum. Dotazníky proto nejsou blíže statisticky vyhodnoceny, prezentovány jsou vybrané většinové odpovědi ve vztahu k této práci.

I. TEORETICKÁ ČÁST

2. Suita

2.1 Suita jako hudební forma

„Sdružením několika tanců v ucelenou skupinu vznikla svita, která je jednou z hlavních forem samostatné instrumentální hudby období renesance a baroka. Ve vývoji evropské hudby má tato svita velký význam jako jeden z kořenů cyklické sonátové formy a dále též proto, že v ní vykryštovala forma variací, idealizace tanců a velká třídílná forma A B A.“¹

Název *suita*, nebo také *svita*, pochází z francouzského označení *la suite*, což znamená průvod, pořad nebo také řadu. V italštině se pro suitu používal především výraz *partita*. Mohli bychom se však setkat i s označením *ritornel*, *intermedium*, *ordo*, *ordre*, *sonáta*, *koncert*² a mnoha dalšími.

Pod názvem *suita* se ukrývá nejstarší cyklická, tedy několikanásobná forma. Tato forma vznikla na přelomu renesance a baroka, postupem času však docházelo k jejímu značnému vývoji. Kouba, J. (1988) popisuje suitu jako „sled více či méně stylizovaných tanců, kombinovaných někdy i s netanečními větami.“³

Z dnešního hlediska lze suitu chápat dvojím způsobem. Za prvé jako suitu *starou taneční*, za druhé jako suitu *moderní*. Vývoj obou druhů těchto suit je nastíněn dále.

2.2 Stará taneční suita

Tato nejstarší cyklická forma vznikla v 15. století. Avšak tehdy se ještě nepoužívalo označení *suita*, nýbrž termín jako *partita*, *sonáta da camera*, *sonáta dei balletti*, *balletto*, *ordre*⁴ aj. S názvem *suita* se setkáváme až v 18. století. Na vzniku této formy měli značnou zásluhu především Francouzi, Italové a Němci⁵.

V 15. století suitu původně tvořily dva tance, a sice **pavana** a **gagliarda**. Zatímco

¹ ZENKL, L.: *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. S. 161.

² MACEK, P.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997. S. 885.

³ KOUBA, J.: *ABC hudebních slohů*. Praha: Supraphon, 1988. S. 114.

⁴ ZENKL, L.: *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. S. 161.

⁵ JIRÁK, K. B.: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Panton, 1985. S. 101.

pavana byl tanec pomalý, psaný v sudém taktu a označován jako řadový, gagliarda byl tanec k němu kontrastní – tedy rychlý, psaný v taktu lichém a byl označován jako skočný. Velmi často tvořila gagliarda variaci na pomalou pavanu: „*Hudebně býval tento tzv. „nachtanz“ odvozen variační technikou z melodie tance prvního tak, že se téma sudého taktu změnilo v téma taktu lichého (tzv. **proportio tripla**)*.“⁶ Gagliardu v některých případech nahrazovaly ve stejném významu také tance **saltarello** či **romanesca**.

Velmi brzy docházelo k rozšíření této cyklické formy. Jednalo se především o zdvojení tanců takovým způsobem, že nejprve zazněly dvě dvojice pavany, a poté dvě dvojice gagliardy.

Suita v této době sloužila jako doprovod společenských tanců. Zenkl, L. (1990) uvádí, že v 16. století hrávaly tyto tance cechy městských pištců a mnohé tance se částečně i zpívaly.

Později se k těmto zdvojeným tancům začaly přidávat tance nové. Se suitou bychom se nejčastěji mohli setkat v této sestavě: **pavana, gagliarda, allemande, courante**. Takovéto suity byly tvořeny především pro klávesové nástroje, loutnu, soubor nástrojů či orchestr. Brzy se k tomuto čtyřdílnému základu přidaly ještě tance **sarabanda** a **giga**.

Pavana a gagliarda však zanedlouho zanikly. Ve 2. polovině 17. století došlo k ustálení pořadí vět a čtyřčlenné jádro tvořily tance: **allemande, courante, sarabanda** a **giga**. Tempa tanců byla vždy kontrastní, střídaly se tance pomalé a rychlé.

Mezi poslední dva tance této sestavy, tedy sarabandu a gigu, mohla být vkládána tzv. **intermezza**⁷. Ta mohla či nemusela mít taneční původ.

K typickým tanečním částem patřily:

- **passepied, canarie, menuet, scherzo, siciliana, loure, musette, polonaise, bourée, gavota, rigaudon, branle a entrée**

Mohlo též docházet ke dvojímu zpracování tanců – tzv. **double**.

⁶ JIRÁK, K. B.: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Panton, 1985. S. 102.

⁷ intermezzo = mezivěta.

K netanečním částem patřily:

- na úvod například **preludium, preambulum, italská sonáta, sinfonia, canzona, ouvertura**
- doprostřed se vkládaly například části **air, ciaccona, passacaglia, fuga, variace, rondeau** a jiné
- na závěr mohla zaznít například rychlá část pod názvem **presto**

Pozn. Podrobnější popis všech tanců je uveden na konci této kapitoly.

Co se týče formy staré barokní suity, Zenkl, L.: (1990) na str. 163 uvádí: „*Všechny tance staré suity a air měly malou dvoudílnou formu s repeticemi I:a:I:b:I, někdy s náznakem třídílnosti I:a:I:ba:I nebo I:a:I:bc:I.*“⁸

Se Zenklem se shoduje i Jiráček, K. B. (1985), který se o formě barokní suity na str. 103 vyjadřuje takto: „*Všechny tance barokní suity jsou psány jako velká dvoudílná písňová forma. První díl, který je u tanců pomalejšího tempa dlouhý 8-12, někdy i 16 taktů (u tanců rychlého tempa, jako např. u gigy, má ovšem často délku dvojnásobnou), moduluje u tanců v durové tónině do tóniny dominantní, u tanců v tónině mollové buď do paralelní tóniny durové nebo do dominanty. Druhý díl je u allemandy a couranty pravidelně stejně dlouhý jako první, u ostatních tanců někdy delší. Oba díly mají repetici. V prodloužených druhých dílech některých tanců (zvláště v sarabandách) se shledáváme již s náznaky tematického opakování (reprízy) dílu prvního, takže zde můžeme hovořit o pronikání trojdílné formy A B A, ovšem při zachování vnější dvoudílnosti.*“⁹

Faktem tedy zůstává, že tance barokní suity byly psány ve dvoudílné písňové formě s repeticemi, někdy se objevil též náznak třídílnosti. Zda šlo o formu malou nebo velkou, to záviselo na rozsahu skladby. K typickým znakům staré taneční suity patří například: jedno téma procházející celou skladbou, jednota tóniny (maximálně mohlo dojít ke změnám tónorodů) či variační princip.

Mezi první představitele starých tanečních suit patřili Francois Couperin či Jean-Philippe Rameau. Později se o rozvoj suit zasloužili například Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Jan Dismas Zelenka a další.

Na následujících stránkách se nachází bližší popis jednotlivých tanců tvořících základ suity.

⁸ ZENKL, L.: *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990. S. 163.

⁹ JIRÁČEK, K. B.: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Panton, 1985. S. 103.

Původní tance:

Pavana. Název tance *pavana* má pravděpodobně dvě verze svého vzniku. První verze zní: jelikož se kromě slova *pavana* používalo též označení *padovana*, je toto slovo odvozeno od italského města Padovy. Druhá verze říká, že tanec pavana je odvozený od latinského slova *pavo*, což v překladu znamená *páv*. A jelikož jsou pro tento tanec typické promenádní kroky, každý si jistě udělá svoji představu o tom, kde pravda leží. Pavana je tanec psaný v pomalém tempu a sudém taktu, zpravidla čtyřdobém. Jedná se o tanec řadový, vážný, důstojný.

Gagliarda. Tento tanec je rychlý, psaný v lichém taktu, zpravidla třídobém. Jedná se o tanec skočný, který většinou tvoří variaci na pomalou pavanu.

Saltarello. Tanec saltarello někdy nahrazuje ve stejném významu gagliardu. Název tohoto tance vznikl ze slova *saltare*, což znamená *skákat*. Jde o tanec rychlý, psaný v lichém taktu, zpravidla 6/4 nebo 3/4.

Romanesca. Romanesca někdy nahrazuje ve stejném významu gagliardu.

Čtyřdílný základ ustálený od 2. poloviny 17. století:

Allemande. Allemande je tanec německého původu, který byl přenesen do Francie. Jde o tanec pomalý, psaný v sudém taktu, většinou 4/4. Pro tento tanec je typické předtaktí. U allemandy se často používají tzv. *ženské závěry*¹⁰. Skladatelé u tohoto tance často využívají šestnáctinové hodnoty not a nejrůznější polyfonní úpravy. Na konci 16. století tento tanec nahrazuje pavanu.

Courante. V tomto případě jde o tanec rychlý, psaný v lichém taktu, zpravidla 3/4, 3/2, 6/4. O jistou výjimku se v tomto ohledu zasloužil Johann Sebastian Bach, který používal i takt sudý. Velmi často se u tohoto tance objevuje předtaktí. Typické je též přesouvání akcentů uvnitř jednotlivých taktů. Tím dochází ke střídání třídobého a dvoudobého metra.

Sarabanda. Sarabanda je tanec španělského původu. Tanec je pomalý, psaný v lichém taktu, zpravidla 3/4 nebo 3/2. U tohoto tance se nevyskytuje předtaktí. Sarabanda má slavnostní charakter. Typické pro ni je akordické zpracování a bohatě zdobená melodie. Sarabanda se vyznačuje též častým zdržením na druhé době.

Giga. Tento tanec skotského původu je velmi rychlý, živý. Psaný je v lichém taktu,

¹⁰ ženské závěry = závěry na lehkou dobu

většinou 3/8, 6/8, 12/8 nebo 3/4. Typické pro tento tanec je předtaktí. Skladatelé používají především osminové hodnoty not. Charakteristické jsou též imitační nástupy tématu.

Popis dalších vkládaných částí (intermezz):

a) Taneční části

Passepied. Passepied je francouzský kolový tanec. Patří mezi tance rychlé a je psaný v lichém taktu. Podobá se rychlejšímu valčíku. Bývá vkládán mezi sarabandu a gigu.

Canarie. Jedná se o francouzský tanec, který bývá psaný v lichém 3/8, 6/8 nebo 3/4 taktu. Velmi často se zaměňuje s rychlou formou courantu.

Menuet. Jde o francouzský tanec mírného tempa. Bývá psaný v lichém, 3/4 nebo 3/8 taktu a nemívá předtaktí. Jeho rytmus je lehce akcentovaný.

Scherzo. Scherzo je rychlejší formou menuetu.

Siciliana. Jedná se o pomalý italský tanec, který je psaný v 6/8 nebo 12/8 taktu.

Loure. Je to pomalý francouzský tanec psaný v 3/4 nebo také 6/4 taktu, který mívá předtaktí. Tanec loure je podobný sarabandě.

Musette. Musette je tanec psaný v lichém taktu. Má pastorální charakter a typickým je pro něj ležící dudácký bas zvaný *bourdon*.

Polonaise. Jde o třídobý tanec polského původu, který je odlišný než dnešní polonéza. Tento tanec bývá hráván v mírném tempu.

Bourée. Jedná se o rychlý, veselý francouzský tanec. Tento tanec je psaný v sudém taktu, 2/4 nebo 4/4, a mívá obvykle předtaktí.

Gavota. Gavota je francouzský tanec, který bývá psaný ve 4/4 nebo 2/2 taktu. Jeho tempo je mírné. Tanec mívá předtaktí. V zápise se vyskytují hlavně osminové hodnoty not.

Rigaudon. Jedná se o francouzský tanec psaný ve 4/4 taktu. Rigaudon mívá též předtaktí a je podobný tanci bourée.

Branle. Jde o francouzský řadový tanec, který bývá psaný v sudém taktu. Jeho tempo je mírné. Tanec se podobá sarabandě.

Entrée. Entrée je pomalejší tanec psaný v sudém taktu, který je psaný na způsob pochodu.

b) Netaneční části

Preludium. Bývá hráno jako úvod, nejčastěji v podobě hudební přede hry. Jedná se o volnou improvizaci.

Preambulum. Rovněž je hojně využíváno jako úvod či hudební přede hra.

Italská sonáta. Tradičně se také hraje jako úvod.

Sinfonia. Je další možností použitelnou na úvod.

Canzona. Hrávána bývá opět jako úvod, jde o samostatnou instrumentální skladbu.

Ouvertura. Bývá hrána jako úvod.

Air. Je píseň pomalého tempa se zpěvnou melodií, řazená obvykle doprostřed suity.

Ciaccona. Bývá uprostřed suity, někdy i na konci. Skladba se zakládá na variační technice. Variace jsou komponovány nad stále se opakujícím tématem, zpravidla v basu.

Passacaglia. Obvykle se zařazuje doprostřed suity, ale nalézt ji můžeme i na konci. Jde o kontrapunktickou variační formu s ostinátním basem. Bývá psána v třídobém taktu.

Fuga. Fuga bývá uprostřed suity. Jde o polyfonní neboli vícehlasý jednovětý útvar.

Variace. Tato část bývá zařazena doprostřed suity. Jde o skladbu založenou na variování, tedy obměňování první části.

Rondeau. Vyskytuje se většinou uprostřed suity. Je to skladba, ve které se střídají odlišné části se stejným refrénem.

Presto. Bývá na konci suity.¹¹

¹¹ Tato část je inspirována:

ZENKL, L.: *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990.

JIRÁK, K. B.: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Panton, 1985.

ADÁMKOVÁ HEIDROVÁ, H.: *Dějiny hudby pro studenty hudebního gymnázia*. Ostrava: Janáčkova konzervatoř a gymnázium v Ostravě, 2010. Dostupné také z http://hudobnik.wbl.sk/dejiny_hudby_-_skripta_-_srpen_2010.pdf staženo: 14. 6. 2014, 18:22

<http://tanec.tillwoman.net/Saltarello/> staženo: 3. 9. 2013, 15:54

<http://leccos.com/index.php/clanky/passepied> staženo: 4. 9. 2013, 9:41

<http://leccos.com/index.php/clanky/canarie> staženo: 4. 9. 2013, 9:44

<http://leccos.com/index.php/clanky/siciliana> staženo: 4. 9. 2013, 9:49

http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&s_lang=2&id_desc=54671&title=loure staženo: 4. 9. 2013, 9:50

<http://cs.m.wikipedia.org/wiki/Polon%C3%A9za> staženo: 4. 9. 2013, 9:55

<http://encyklopedie.vseved.cz/bour%C3%A9> staženo: 4. 9. 2013, 9:57

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/rigaudon-rigodon> staženo: 4. 9. 2013, 10:02

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Preludium> staženo: 4. 9. 2013, 10:15

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/ciaccona-cakona> staženo: 4. 9. 2013, 10:24

2.3 Moderní suita

„Rozvojem cyklické sonátové formy v 18. století upadla forma suity v zapomenutí a byla vzkříšena teprve zase ve století devatenáctém.“¹²

Moderní suitu též můžeme nazývat jako suitu novodobou. Těmito názvy usilujeme o odlišení suity staré barokní taneční a té moderní z 19. století. O moderní suitě nelze už hovořit jako o řadě tanců. Nyní se jedná o volnou řadu vět, které nemají tolik závažný charakter a nemusí být ani taneční. Nelze hovořit ani o myšlenkové jednotě.

Zenkl, L. (1990)¹³ rozlišuje čtyři druhy moderních suit:

I. Suita s novějšími tanci nebo také suita archaizující. Tento druh suity pokračuje v tradicích staré barokní taneční suity s netanečními částmi. Často jsou vkládány konkrétní národní tance. Podle toho jsou též vytvořeny názvy suit. Některé suity obsahují i prvky moderních tanců, například jazzu.

Mezi tento druh suit bychom mohli zařadit například **Suitu č. 4 G dur, op. 61** zvanou **Mozartiana** od **Petra Iljiče Čajkovského**. Tato suita se skládá ze čtyř následujících vět: 1. *Gigue (Allegro)*; 2. *Menuet (Moderato)*; 3. *Preghiera/Modlitba (Andante non tanto)*; 4. *Téma a variace (Allegro giusto)*.¹⁴ První věta dodržuje tradici staré barokní suity, ve druhé větě pak Čajkovskij využívá novějšího typu tance, menuetu.

K tomuto druhu suity patří také **Suita z baletu Pulcinella** od **Igora Stravinského**. Suita se skládá z osmi vět, které nesou názvy po vzoru původní staré barokní suity: 1. *Sinfonia (Overture/Ouverture)*; 2. *Serenata/Serenáda*; 3. *Scherzino – Allegro – Andantino*; 4. *Tarantella*, 5. *Toccata*; 6. *Gavotta con due variazioni/Gavotta se dvěma variacemi*; 7. *Duetto/Duet*; 8. *Minuetto e Finale/Menuet a Finále*.¹⁵

K archaizujícímu druhu suity bychom mohli zařadit například i **Bergamskou suitu** od **Clauda Debussyho**. Tato suita se skládá ze čtyř vět, které mají názvy: 1. *Preludium*;

¹² JIRÁK, K. B.: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Panton, 1985. S. 113

¹³ ZENKL, L.: *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon, 1990.

¹⁴ [http://en.wikipedia.org/wiki/Orchestral_Suite_No._4_\"Mozartiana\"_\(Tchaikovsky\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Orchestral_Suite_No._4_\)

staženo: 10. 6. 2014, 14:14

¹⁵ <http://www.allmusic.com/composition/pulcinella-suite-for-orchestra-mc0002368648>,

staženo: 10. 6. 2014, 14:16

2. *Menuet*; 3. *Clair de lune/Svit luny*; 4. *Passepied*.¹⁶ *Preludium* a *Passepied* byly zařazovány do starých barokních suit, *Menuet* byl později také přidáván. Naopak *Clair de lune* nese programní název.

Z tvorby českých autorů do této oblasti spadá například **Česká suita, op. 39** od **Antonína Dvořáka**. Tato suita se skládá z pěti následujících částí: 1. *Preludio/Preludium (Pastorale)*. *Allegro moderato*; 2. *Polka*. *Allegretto grazioso*; 3. *Sousedská (Minuetto/Menuet)*. *Allegro giusto*; 4. *Romanza/Romance*. *Andante con moto*; 5. *Finale (Furiant)*. *Presto*.¹⁷ Svým uspořádáním navazuje na starou barokní suitu, dokonce využívá některé části, které jsou pro ni typické (*Preludium*). Tříčtvrťový menuet je zde zastoupen *Sousedskou*, typickými moderními tanci jsou pak *Polka* a *Furiant*.

II. Suita z baletů, operní, činoherní a filmové hudby. Tento druh suity obsahuje různé konkrétní prvky zmíněných skladeb, například baletu, a to buď originální, nebo nějakým způsobem upravené.

V tomto duchu napsal například **Petr Iljič Čajkovskij Suitu z baletu Louskáček, op. 71**. Dílo se skládá ze sedmi částí nazvaných následovně: 1. *Miniaturní ouvertura*. *Allegro giusto*. *Charakteristické tance*. *Pochod*; 2. *Tanec švestkové víly*; 3. *Ruský tanec Trepák*; 4. *Arabský tanec*; 5. *Čínský tanec*; 6. *Tanec rákosových pišťalek*; 7. *Květinový valčík*. I přesto, že se jedná o suitu z baletu, jsou v tomto dílu patrné také náznaky staré barokní suity, a to zejména v první větě, která tvoří předeheru, jež se vyskytovala také ve staré barokní suitě a dále v poslední větě, jež zase představuje modernější typ tance - valčík. U ostatních částí se jedná o moderní formu tanců.

Rovněž **Čajkovského Suitu z baletu Labutí jezero** bychom mohli zařadit do oblasti této tvorby. Suita je složena ze šesti částí s těmito názvy: 1. *Scéna*. *Moderato*; 2. *Valčík*. *Tempo di valse*; 3. *Cikánský tanec*. *Allegro moderato*; 4. *Scéna*. *Andante - Andante non troppo - Tempo 1*; 5. *Maďarský tanec*. *Čardáš*. *Moderato assai - Allegro moderato - Vivace*; 6. *Finální scéna*. *Allegro agitato - Alla breve*. *Moderato e maestoso*.¹⁸ Jako i v *Čajkovského Suitě z baletu Louskáček* lze také zde spatřit jisté prvky staré barokní suity, a to konkrétně ve druhé větě, kterou představuje moderní stylizovaný tanec valčík a dále ve větě poslední, která se nazývá *Finální scéna*. Jelikož se jedná o suitu z baletu,

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=bGcEYALnk8s> staženo: 10. 6. 2014, 14:22

¹⁷ <http://www.antonin-dvorak.cz/ceska-suita> staženo: 10. 6. 2014, 13:10

¹⁸ <http://www.mp3hits.cz/cajkovskij-petr-iljic-tchaikovski-t2370.html> staženo: 10. 6. 2014, 14:13

třetí a pátá část tvoří moderní tance.

Mezi další suity z baletů patří také *Suita z baletu Pták Ohnivák* od **Igora Stravinského**. Suita se skládá ze sedmi následujících vět: 1. *Úvod*; 2. *Pták Ohnivák a jeho tanec*; 3. *Variace ptáka Ohniváka*; 4. *Chorovod careven*; 5. *Divoký tanec Kostějovy říše*; 6. *Ukolébavka*; 7. *Finále*.¹⁹ První a poslední věta naznačují vzor staré barokní suity, ve které se tyto názvy vět vyskytovaly velmi často. Ostatní věty mají programní názvy.

Dále bychom sem mohli zařadit také *Suity č. 1 a 2 z baletu Carmen* od **George Bizeta**. *Suita č. 1* se skládá ze šesti částí zvaných: *Preludium*; *Aragonaise*²⁰; *Intermezzo*; *Séguedille*²¹; *Draci z Alkala*; *Toreádoři*.²² I když se jedná o suitu z baletu, jsou zde patrné též náznaky staré barokní suity, a to zejména v názvech *Prélude* a *Intermezzo*. *Suita č. 2* z téhož baletu je složena rovněž ze šesti částí, a sice: *Pochod pašeráků*; *Habanera*; *Nocturno*; *Pochod toreádorů*; *La Garde Montante*; *Bohémské tance*.²³ I zde je patrný vliv původní staré barokní suity, a to konkrétně v názvu třetí věty - *Nocturno*, starý barokní tanec v šesté části nahrazuje tanec moderní.

Také **Prokofjevova Suita z baletu Romeo a Julie** patří do této oblasti. Skládá se ze sedmi následujících částí: 1. *Národní tanec*; 2. *Scéna*; 3. *Madrigal*; 4. *Menuet*; 5. *Masky*; 6. *Romeo a Julie*; 7. *Tybaldova smrt*. I přesto, že se jedná o suitu z baletu, jsou zde patrné prvky suity s prvky novějších tanců (v první větě nazvané *Národní tanec*) a dále ve čtvrté větě nazvané *Menuet*.

Mezi suity z oper patří například *Orchestrální suita z opery Julietta* českého skladatele **Bohuslava Martinů**. Tato suita se skládá ze tří vět, které mají italská označení *Poco andante*; *Vivo*; *Lento*.²⁴

¹⁹ http://kultura.idnes.cz/program-na-1-rijna-0zc-/show_aktual.aspx?c=A010831_171210_kul_podzim01_kne
staženo: 10. 6. 2014, 14:19

²⁰ Tradiční třídobý tanec z Aragonie, obvykle doprovázen kytarami, kastaněty a tleskáním.
<http://en.wikipedia.org/wiki/Aragonaise> staženo: 25. 6. 2014, 15:50

²¹ Španělský tanec andaluského původu ze 17. století. <http://en.wikipedia.org/wiki/Seguidilla>
staženo: 25. 6. 2014, 15:50

²² [http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Suites_\(Bizet/Guiraud\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Suites_(Bizet/Guiraud)) staženo: 10. 6. 2014, 14:33

²³ [http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Suites_\(Bizet/Guiraud\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Suites_(Bizet/Guiraud)) staženo: 10. 6. 2014, 14:33

²⁴ <http://www.supraphonline.cz/album/52-martinu-suita-z-julietty-tri-fragmenty-z-julietty>
staženo: 10. 6. 2014, 13:31

III. Suita programní. Tato suita se vyznačuje několika menšími skladbami s určitým námětem. Většinou mívá i charakteristické názvy.

Mezi programní suity patří například **Skytská suita, op. 20** od **Sergeje Prokofjeva**. Tato suita se skládá ze čtyř vět, které mají tyto čistě programní názvy: 1. *Pocta Velesovi a Ale*; 2. *Čužbog a tanec zlých duchů*; 3. *Noc*; 4. *Lolliův pochod a průvod Slunce*.²⁵

Dále sem patří například **Orchestrální suita Šeherezáda** od **Nikolaje Rimského-Korzakova**. Ta se skládá ze čtyř vět s těmito programními názvy: 1. *Moře a Sindibádův koráb*; 2. *O careviči Kalendáři*; 3. *Láska careviče a princezny*; 4. *Svátek v Bagdádu (Zkáza korábu)*.²⁶ Rimskij-Korzakov takto volně pojal hudební vyprávění o Sindibádovi, careviči Kalendáři a princezně. I když bývá tato suita považována za programní, sám autor to prý v dopise, který napsal Glazunovovi, popírá.

I **Slovácká suita, op. 32** od českého skladatele **Vítězslava Nováka** je napsána v duchu programní suity. Skládá se z pěti vět s názvy 1. *V kostele*; 2. *Mezi dětmi*; 3. *Zamilovaní*; 4. *U muziky*; 5. *V noci*.²⁷

Čistě programní záležitostí je též **Novákova Jihočeská suita, op. 64**. Ta se skládá ze čtyř následujících vět: 1. *Pastorale (Obzory)*; 2. *Snění (Lesy a rybníky)*; 3. *Kdysi (Pochod Táborů)*; 4. *Epilog (Bud' zdráv, můj rodný kraji)*.²⁸

IV. Suita neprogramní a netaneční nebo také suita absolutní. Tento druh suity má oproti předešlým druhům zjednodušený obsah i zpracování. Tato hudba slouží hlavně k poslechu a může připomínat serenádu nebo zjednodušený sonátový cyklus.

Do této oblasti tvorby bychom mohli zařadit například **Suitu A dur, op. 98** zvanou též „**Americká**“ od **Antonína Dvořáka**. Tato suita se skládá z pěti částí nazvaných čistě podle italského názvosloví, a sice: 1. *Moderato*, 2. *Molto vivace*, 3. *Allegretto*, 4. *Andante*, 5. *Allegro*.²⁹ „*Suita A dur vznikla počátkem roku 1894 jako pětivětá klavírní skladba, o rok později ji autor zinstrumentoval. Jakoby skladatel cítil potřebu oprostít se od hektické atmosféry okolo nedávné premiéry Novosvětské symfonie, vytvořil dílo intimní povahy, které charakterizuje uměřenost a neokázalost použitých prostředků.*

²⁵ <http://www.bontonland.cz/prokofiev-sergej-symfonie-komplet-skytska-suita/> staženo: 10. 6. 2014, 13:58

²⁶ <http://www.fext.cz/hudba/korsakov.htm> staženo: 10. 6. 2014, 14:03

²⁷ http://www.rozhlas.cz/klasika/skladatele/_zprava/vitezslav-novak--238739 staženo: 10. 6. 2014, 13:21

²⁸ <http://www.supraphonline.cz/album/3061-novak-jihoceska-suita-lady-godiva-de-profundis>
staženo: 10. 6. 2014, 13:28

²⁹ <http://www.antonin-dvorak.cz/suita-a-dur-pro-klavir> staženo: 20. 6. 2014, 17:09

Přestože použitý tematický materiál si stále zachovává „americký“ ráz, z formálního hlediska se jedná o dílo podobného typu, jako *Serenáda E dur*, *Serenáda d moll* nebo *Česká suita*. Stejně jako v těchto starších dílech, i zde se uplatňuje skladatelův mimořádný smysl pro malé formy. Každá z pěti vět přináší výrazný tematický materiál zpracovaný s neobyčejnou fantazií nejrůznějšími kompozičními technikami. Stejně jako v případě obou serenád se také Dvořák v závěru poslední věty vrací k hlavnímu tématu věty úvodní, aby tak dílo přesvědčivě uzavřel.

Dílo je suitou v nejširším slova smyslu: jedná se o sled pěti výrazově rozdílných vět, seřazených podle zákona kontrastu. První věta má slavnostní atmosféru a tvoří vlastně jakési náladové preludium k celému cyklu. „Americký“ původ díla prozrazuje hned ve třetím taktu výrazná synkopa. Druhá věta s označením „*Molto vivace*“ je obdobou sonátové scherza s výrazným uplatněním triol jak v melodické linii tak ve spodních hlasech, což hudebnímu toku dodává mimořádnou hybnost. Třetí věta je komponována ve formě ronda, jehož hlavní téma svým charakterem připomíná polonézu nebo také český lidový tanec sousedská. Čtvrtá věta je typickou ukázkou Dvořákova lyrismu. Jedná se o jakési zasněné nokturno, které vychází z jediné melodické myšlenky, v průběhu věty variované. Suitu uzavírá zvukově efektní *Allegro*, jehož hlavní téma v základní podobě svým charakterem připomíná závěrečnou větu z „*Novosvětské*“ symfonie. Skladbu uzavírá reminiscence na první větu.³⁰

Do tohoto typu suity spadá rovněž *Suita pro smyčce* od Leoše Janáčka. Ta se skládá ze šesti částí pojmenovaných podle italského názvosloví takto: 1. *Moderato*, 2. *Adagio*, 3. *Andante no moto*, 4. *Presto*, 5. *Adagio*, 6. *Andante*.³¹ I v tomto případě se jedná o suitu neprogramní a netaneční nebo též suitu absolutní.

I *Serenáda pro smyčcový orchestr Es dur, op. 6* od Josefa Suka patří do oblasti neprogramní čili absolutní suity. Skládá se ze čtyř částí nazvaných následovně: 1. *Andante con moto*, 2. *Allegro ma non troppo e grazioso*, 3. *Adagio*, 4. *Allegro giocoso, ma non troppo presto*.³² Ani části této suity nemají programní názvy a nevyskytují se zde ani žádné tance.

³⁰ <http://www.antonin-dvorak.cz/suita-a-dur-pro-klavir> staženo: 20. 6. 2014, 17:09

³¹ <http://www.supraphonline.cz/album/1000-dvorak-janacek-ceska-suita-suita-pro-smycce-adagio>
staženo: 20. 6. 2014, 17:20

³² <http://www.supraphon.cz/archiv/680-dvorak-a-suita-a-dur-suk-j-serenada-pro-smycc-orch-es-dur-fa>
staženo: 20. 6. 2014, 17:31

2.4 Suita v rámci akordeonové tvorby – Česká a Slovenská republika

V České republice a na Slovensku se tvorbou suit pro akordeon proslavili například Václav Trojan, Jindřich Feld, Jan Zdeněk Bartoš, Josef Bartoš, Jaromír Bažant, Ilja Havlíček, Jaroslav Kofroň, Jan Truhlář, Ivan Tylňák, Josef Podprocký, František Tomášek či Emil František Burian.

Václav Trojan je spojován především s hudbou k filmům. K jeho nejznámějším dílům patří například *Suita z hudby k loutkovému filmu Jiřího Trnky Císařův slavík*, která je napsána ve dvou variantách, a to jednak pro komorní uskupení v sestavě akordeon, housle a kytara, a dále také pro orchestr. Suita *Císařův slavík* se skládá z deseti částí zvaných následovně: 1. *Vyprávění pohádky*, 2. *Čínskou krajinou*, 3. *Slavíkův koncert*, 4. *Čínská pošta*, 5. *Císařovy labutě*, 6. *Obřad oblékání*, 7. *Císařův pochod*, 8. *Slavík automatický*, 9. *Císař onemocní*, 10. *Císařovo uzdravení a zmoudření*.³³ Dle Zenklova rozdělení suit na čtyři typy (viz. kapitola „Moderní suita“) bychom toto dílo zařadili do kategorie suit z filmů.

Trojan dále napsal také suitu pro akordeon a orchestr nazvanou *Pohádky*. Tato suita je složena ze sedmi částí, a sice: 1. *Předehra (Allegro)*, 2. *Ospalá princezna (Andante dolce)*, 3. *Kouzelná skříňka (Allegro leggiero)*, 4. *O princezně, statečném rytíři a zlém draku (Lento triste)*, 5. *Rozpustilý kolotoč (Vivace)*, 6. *O námořníkovi a čarovné harmonice (Tempo de valse)*, 7. *Akrobatická pohádka (Vivace)*.³⁴ Jak je již z názvů vět patrné, jedná se o programní typ suity.

Mezi další nejznámější **Trojanovo** dílo patří suita pro akordeon, housle a kytaru pod názvem *Princ Bajaja*. Tato suita se skládá z devíti následujících částí: 1. *Smutné království*, 2. *Bajaja odjíždí vysvobodit princeznu*, 3. *Tobě zpívám nešťastná princezno*, 4. *Rytířské hry*, 5. *Na hradě královském (Gavotta)*, 6. *Smutek princezny*, 7. *Vítání hostů (hodovní hudba)*, 8. *Kejklíři a šaškové*, 9. *Bajajův boj s drakem*.³⁵ Jedná se o hudbu z filmu, jejíž názvy jednotlivých vět jsou čistě programní, pouze pátá věta svým názvem

³³ <http://www.supraphonline.cz/album/2306-akordeonovy-repertoar-milana-blahy>

staženo: 19. 6. 2014, 10:10

³⁴ <http://tv.sms.cz/televize/CRO-D-Dur/20120716/1500456120-Vaclav-Trojan-Pohadky-pro-akordeon-a-orchestr> staženo: 19. 6. 2014, 10:06

³⁵ <http://www.supraphonline.cz/album/3123-trojan-pohadky-ceske-a-slovenske-lidove-pisne?trackId=50250#track-50250> staženo: 19. 6. 2014, 10:16

Gavotta naznačuje návrat k tradici staré barokní suity.

K archaickému druhu suit patří také *Suita pro akordeon* od **Jiřího Felda**, jež se skládá ze čtyř následujících částí: 1. *Toccata. Allegro*. 2. *Romance. Andante*. 3. *Intermezzo. Moderato*. 4. *Moto perpetuo. Allegro con brio*.³⁶ I zde je patrný návrat ke starému typu barokní suity, a to především v první, druhé a třetí větě, čtvrtá věta se svým názvem liší.

Mezi drobné suity menšího rozsahu vhodné již v počátcích hry na akordeon patří *Malé suity* od **Ilji Havlíčka**. Havlíček jich napsal celkem sedm a všechny se skládají ze tří vět.

Suita č. 1 se skládá z částí: 1. *Piesenka*, 2. *Uspávanka*, 3. *Po valašsky*.

Suita č. 2 se skládá z částí: 1. *Ako na organe*, 2. *Ako na klavíri*, 3. *Ária*.

Suita č. 3 se skládá z částí: 1. *Tarantella*, 2. *Smutná nálada*, 3. *Fanfára*.

Suita č. 4 se skládá z částí: 1. *V radosti*, 2. *Ária*, 3. *Hra na vojakov*.

Suita č. 5 se skládá z částí: 1. *Do tanca*, 2. *Dva valčíky*, 3. *Do pochodu*.

Suita č. 6 se skládá z částí: 1. *Galop*, 2. *Při dychovej hudbe*, 3. *Valčík*.

Suita č. 7 se skládá z částí: 1. *Nepokoj*, 2. *Zádumčivosť*, 3. *S vášňou*.³⁷

Tyto suity jsou zpravidla programního charakteru, v některých se vyskytují i novější tance (valčík).

Mezi čistě archaický typ suit lze zařadit například *Suitu Choreicu* od **Josefa Podprockého**. Suita se skládá ze sedmi částí: 1. *Preambulum*, 2. *Chorea*, 3. *Runda Laetum*, 4. *Chorea Kozacky*, 5. *Appetitus Peccuniae*, 6. *Chorea Pollonica*, 7. *Postludium*.³⁸ Tato suita bývá s oblibou často zařazována do soutěžního repertoáru.

K absolutnímu druhu suity patří též *Americká suita, op. 23* (původní název *Suita programatica*) od **Jaromíra Bažanta**. Suita se skládá ze čtyř částí s názvy: 1. *Gavota*, 2. *Fantasia*, 3. *Impressione*, 4. *Perpetuum mobile*.³⁹ První věta představuje návrat ke staré barokní formě, celkově však tato suita patří mezi suity programní.

³⁶ <http://www.supraphonline.cz/album/2306-akordeonovy-repertoar-milana-blahy>

staženo: 19. 6. 2014, 10:12

³⁷ <http://www.antikvariat-bohumin.cz/cz/knihy/noty-a-zpevniky/11050-harmonika-drobne-suity-pre-akordeon-havlicek-noty.html> staženo: 20. 6. 2014, 20:19

³⁸ <http://www.hevhetia.com/Hevhetia/portal/ViewItem.xhtml?id=3095> staženo: 20. 6. 2014, 20:46

³⁹ <http://www.muzia.cz/noty/bazant-jaromir-americka-suita-opus-23-pro-akordeon-noty>

staženo: 20. 6. 2014, 20:55

Přehled dalších suit v rámci akordeonové tvorby v České a Slovenské republice (výběr):

- ✓ Jan Zdeněk Bartoš: *Suita pro 4 akordeony, kontrabas a bicí*
- ✓ Josef Bartoš: *Suita pro 2 akordeony, kontrabas, kytaru a bicí*
- ✓ Jaromír Bažant: *Suita polyfonica pro akordeon, op. 53 - smazat*
- ✓ Ilja Havlíček: *Staroitalská suita*
Barokní suita
- ✓ Jaroslav Kofroň: *Suita pro akordeon*
- ✓ Václav Trojan: *Suita z opery Kolotoč*
- ✓ Václav Trojan: *Lidové písně z Čech, Moravy a Slezska (Suita pro housle, kytaru a akordeon)*
- ✓ Emil František Burian: *O samotě s harmonikou*
- ✓ Jan Truhlář: *Suita pro Iva*
- ✓ Ivan Tylňák: *Malá suita pro akordeon a klavír*
- ✓ František Tomášek: *Suita pro akordeonový orchestr*

2.5 Suita v rámci akordeonové tvorby – Rusko

Co se týče tvorby suit pro akordeon v Rusku, zde jsou velmi oblíbené především dětské suity. Je to zapříčiněno hlavně tím, že v Rusku, na rozdíl od České a Slovenské republiky, začínají děti s výukou rovnou na nástroje zvané *bajan*, tedy nástroje jak se standardními, tak i barytonovými basy. Velmi rychle si tak osvojí hru na oba druhy basů. Tomu je také uzpůsobena tvorba pro akordeon. U nás začínají žáci zpravidla s hrou na basy standardní, s basy barytonovými se setkávají zpravidla až v prvních ročních konzervatoře.

V rámci tvorby suit přímo určených pro akordeon se v Rusku proslavili například Jevgenij Děrbenko, Vjačeslav Semjonov, Alexandr Nagajev, Vladislav Zolotarjov, Alexandr Sklyarov, a další.

Vladislav Zolotarjov napsal celkem šest dětských suit. Kromě **Dětské suity č. 3**, která má ve svých názvech pouze italská označení, spadají všechny suity do oblasti programní hudby. **Dětská suita č. 1** se skládá z pěti částí nazvaných: 1. *Šaškové u dvora*, 2. *Mášenčiny vzdechy*, 3. *Šašek hraje na harmoniku*, 4. *Zvláštnůstky Düsseldorfu*, 5. *Pochod vojáčků*. Jedná se o programní druh suity. **Dětská suita č. 2** je složena ze sedmi následujících částí: 1. *Probuzení*, 2. *Procházka*, 3. *Smutná písnička*, 4. *Hra*, 5. *Kocour uličník*, 6. *Walz panenek*, 7. *Tanec matrhošek*. Jedná se o programní druh suity.

Dětská suita č. 3 se skládá ze čtyř vět nesoucích názvy: 1. *Allegretto*, 2. *Rubato*, 3. *Allegro*, 4. *Allegretto scherzando*. Tato suita jako jediná nemá programní názvy. **Dětská suita č. 4** se skládá z pěti vět, a sice: 1. *Ozvěna divadla*, 2. *Hloubání*, 3. *Bagately*, 4. *Starodávné hodiny*, 5. *Kouzelná krabička*. Jde o programní druh suit. **Dětská suita č. 5** je složena z pěti následujících vět: 1. *Karabas Barabas*⁴⁰, 2. *Malenka*⁴¹, 3. *Lodička*, 4. *Vánoční písnička*, 5. *Orientální melodie a tanec*. Jedná se o programní druh suit. **Dětská suita č. 6** se skládá z pěti vět pod názvy: 1. *Zimní ráno*, 2. *Na vesnici*, 3. *Dudy*, 4. *Soumrak/Stmívání*, 5. *Tararušky*⁴². Jedná se o programní druh suit.

Suity pro akordeon psal také **Vjačeslav Semjonov**. Jeho **Dětská suita č. 1** je věnována jeho dceři Marině. Skládá se z pěti následujících částí: 1. *V osamělosti*, 2. *Starodávný tanec*, 3. *Kouzelná krabička*, 4. *Prstýnek*, 5. *Finále „I pojdte“*. Tato suita patří do programního druhu suit. **Dětská suita č. 2** se skládá celkem z pěti vět, a to: 1. *Fanfáry*, 2. *Pochod vojáčků*, 3. *Serenáda*, 4. *Malá kukačka*, 5. *Halasná harmonika*. I v tomto případě se jedná o programní druh suit.

Dětské suity skládal i **Alexandr Nagajev**. Jeho **Dětská suita č. 1** patří též do oblasti programních suit. Skládá se z pěti částí, které mají názvy: 1. *Probuzení*, 2. *Pochod*, 3. *Tanec matrhošek*, 4. *Křivda*, 5. *O svátku*. Jedná se o programní záležitost.

Suita **Ruská mozaika** od **Jevgenije Děrbenka** spadá též do suit s programními názvy. Je složena celkem ze šesti vět s názvy: 1. *Jarní hry*, 2. *Flašinetový waltz*, 3. *Žertovný pochod*, 4. *Častuška*⁴³, 5. *Nápěv*, 6. *Scherzo*.

Naopak mezi suity archaické bychom mohli zařadit **Děrbenkovu Suitu v klasickém stylu**. Ta se skládá ze sedmi částí, jejichž názvy značí návrat ke staré barokní suitě. Názvy částí této suity jsou: 1. *Preludium*, 2. *Menuet (č. 1)*, 3. *Intermezzo*, 4. *Curanta*, 5. *Menuet (č. 2)*, 6. *Pastoral*, 7. *Finale „Tarantella“*.

Do neprogramního nebo také absolutního druhu suit lze zařadit například **Komorní suitu** od **Alexandra Ameličkina**. Tato suita je složena ze čtyř vět s italskými názvy: 1. *Grave*, 2. *Allegro scherzando*, 3. *Vivo*, 4. *Tempo di Valse*.

Suita o třech částech od **Alexandra Žurbina** patří do oblasti archaických suit. Skládá se ze tří částí nazvaných po vzoru staré barokní suity, a sice: 1. *Preludium*, 2. *Gavota*, 3. *Scherzo*.

⁴⁰ Karabas Barabas = postavička A. N. Tolstého

⁴¹ O Malence (Thumbelina) = pohádka H. Ch. Andersena

⁴² tararušky = pečivo

⁴³ častuška = ruská píseň

Přehled dalších suit v rámci akordeonové tvorby v Rusku (výběr):

- ✓ Vjačeslav Semjonov: *Bulharská suita*
- ✓ Alexandr Sklyarov: *Dětská suita č. 1*
- ✓ Alexandr Dudnik: *Suita „Kozácké motivy“*
- ✓ Alexej Kokorin: *Dětská suita č. 1*
Dětská suita č. 2
- ✓ Alexandr Timošenko: *Ruská suita o pěti částech*⁴⁴

Při samotném porovnání tvorby suit ruských a českých, resp. slovenských skladatelů byl objeven zásadní rozdíl v tvorbě. Ten spočívá v tom, že u suit ruských skladatelů se mnohem častěji vyskytuje požadavek hry na barytonové basy.

⁴⁴ Tato kapitola vychází z: <http://www.goldaccordion.com/noti/> staženo: 21. 6. 2014, 12:15

3. Tři vybraní autoři ruských suit

Pozn. Ve zdrojích o následujících třech vybraných skladatelích se vyskytuje nejednotné označení „ruský“ a „sovětský“ hudební skladatel. Pro tuto práci však nebudu rozlišovat historické souvislosti a budu používat jednotné označení „ruský“.

3.1 Jevgenij Petrovič Děrbenko - život a dílo



Obrázek 1 Zdroj: <http://cs310717.vk.me/v310717242/9387/TgI-oi2tobc.jpg> staženo: 25. 6. 2014, 18:59

Jevgenij Petrovič Děrbenko (Евгений Петрович Дербенко) se narodil 17. března 1949 v městečku Pavlovský Posad nedaleko Moskvy. Dnes působí především jako hudební skladatel, dirigent, pedagog a bajanista. Je váženým ruským umělcem ve hře na bajan, ale také velkým nadšencem poezie, milovníkem historické literatury a obdivovatelem přírody.

Nejprve navštěvoval hudební školu v Moskevské oblasti Ruska ve městě Kolomna, kde se učil hrát na bajan ve třídě Vladimíra Michajloviče Zinověva. Tuto hudební školu úspěšně absolvoval v roce 1968. Ještě v témže roce nastoupil na vysokou školu

Gnessin - Moskevský státní hudební a pedagogický institut, dnešní Ruskou akademii múzických umění, kde studoval hru na bajaran a skladbu. K jeho učitelům patřili Anatolij Nikitovič Gus a Jurij Nikolajevič Šišakov. Tuto vysokou školu úspěšně absolvoval v roce 1973. Od roku 1974 až do současnosti působí Děrbenko jako pedagog na vysoké hudební škole v Orlovské oblasti.

V roce 1981 se stal zakladatelem, uměleckým vedoucím a sólistou souboru ruských lidových nástrojů „Orlovský suvenýr“, který vystupoval v mnoha zemích jako je Švédsko, Francie, Indie, Belgie a další. Tento soubor má též vlastní nahrávací studio.

Od roku 1986 byl Jevgenij Petrovič Děrbenko členem Svazu sovětských skladatelů. V roce 1990 obdržel titul „Ctěný umělec Ruské federace“. Je také laureátem ve hře na bajaran v mnoha mezinárodních soutěžích, například v roce 1998 ve Vladivostoku či v roce 2001 v New Yorku. Roku 1999 získal zlatou medaili „Veřejné uznání“. V letech 2002 a 2006 byl laureátem „Nadace ruských múzických umění“. V roce 2004 se stal vítězem mezinárodního festivalu „Harmonika - duše Ruska“ v Moskvě. V roce 2007 obdržel cenu guvernéra Orlovského regionu „Nejlepší učitel roku“. Děrbenko působí jako porotce v mnoha mezinárodních soutěžích.

Jeho skladby předvedli mistrovští hráči na bajaran jako Alexandr Sklyarov, Friedrich Lips, Jurij Sidorov a další. Nutno podotknout, že se Jevgenij Petrovič Děrbenko zasloužil o velkou reformu v oblasti akordeonu.

K jeho žákům patří přes více než sto vítězů regionálních, národních i mezinárodních soutěží. Pro představu alespoň několik jmen: Pavel Uchanov, Lija Bragina, Michail Kolomycev, Michail Morozov, Světlana Smirnova a další.

Děrbenko je jeden z prvních profesionálních hudebních skladatelů, který vytvořil repertoár přímo určený pro akordeon. Doposud se většinou hrála upravená díla jiných autorů. Skladatel je pořád velmi aktivní a pořádá sólové koncerty ve hře na bajaran. Působí po celém světě - Rusko, Německo, Francie, Indie. Účastní se akordeonových seminářů v České republice, například v Rýmařově. V roce 2009 mu byla udělena zlatá medaile za vynikající úspěchy a významné příspěvky v oblasti hry na akordeon. Od roku 2012 je profesorem Ústavu lidových nástrojů v Bělgorodu.

Do jeho autorství patří více než 2000 skladeb nejrůznějších žánrů, mezinárodně publikovaných. K nejznámějším jeho dílům patří především suity pro akordeon (*Malá suita pro akordeon*, *Suita v retro stylu*), koncerty (*Koncert pro akordeon*),

sonáty (4), opery (*The Great deputation/Velké poselstvo*), miniatury, hudba pro divadlo, skladby pro orchestr lidových nástrojů, toccaty a další.⁴⁵

Jevgenij Petrovič Děrbenko je hudební skladatel, který tvoří na rozhraní žánrů tradiční - vážné a populární - nonartificiální hudby. Jeho hudbu lze označit také jako hudbu estrádní a zábavnou. Ve svých skladbách využívá moderní prvky, například clustery. Děrbenko představuje akordeon jako nástroj populární, a to jak z hlediska žánrů, tak i forem.

3.2 Alexandr Nikolajevič Cholminov – život a dílo



Obrázek 2 Zdroj: <http://classic-online.ru/uploads/64600/64536.jpg> staženo: 22. 6. 2014, 8:07

⁴⁵ Tato kapitola je inspirována:

http://bayannoty.moy.su/load/kompozitory/derbenko_evgenij_petrovich/5-1-0-6 staženo: 12. 7. 2013, 11:09

<http://accordeonworld.weebly.com/derbenko.html> staženo: 11. 7. 2013, 16:24

<http://ederbenko.narod.ru/> staženo: 12. 7. 2013, 10:57

<http://www.sngmzd.ru/clubs/20> staženo: 12. 7. 2013, 10:53

http://www.art.oryol.ru/derbenko_main.htm staženo: 11. 7. 2013, 19:43

<http://www.muscol-orel.ru/derbenko.php> staženo: 12. 7. 2013, 11:13

http://bav005.narod.ru/avtograf_derbenko.htm staženo: 11. 7. 2013, 20:07

http://ru.wikiaccordion.com/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE,%D0%95%D0%B2%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 staženo: 12. 7. 2013, 11:04

http://molod.karelia.ru/portal/page/portal/molod/main/news/news_one?news=6651

staženo: 12. 7. 2013, 11:07

<http://intoclassics.net/news/2009-10-20-9987> staženo: 12. 7. 2013, 11:15

<http://music.volod.com.ua/derbenko.php> staženo: 11. 3. 2014, 10:14

Alexandr Nikolajevič Cholminov (Александр Николаевич Холминов) je ruským hudebním skladatelem. Narodil se 8. září 1925 v Moskvě. Pocházel z chudé rodiny. Jeho otec Nikolaj Danilovič Cholminov pracoval jako knihař a působil v amatérském dramatickém kroužku. Matka Marie Alexejevna Cholminova byla ženou v domácnosti a uměla velmi dobře zpívat. Ani jeden z rodičů nehrál na žádný hudební nástroj. Manželka Valerie Ivanovna Cholminova byla vynikající pianistkou. Měli spolu dcery Jevgeniji Alexandrovnu, Taťánu Alexandrovnu a Irinu Alexandrovnu, která hrála na housle. Cholminov měl jedinou vnučku Věru.

O hudbu se Alexandr Nikolajevič Cholminov začal zajímat již v raném věku. Léto vždy trávil u své babičky v obci Poščupovo. Hudbu z rádia zde dokázal poslouchat celé dny. Od té doby hudbě natolik propadl, že se stala jeho hlavní životní náplní.

Ve svých osmi letech nastoupil do hudební školy, kde se věnoval teorii. Protože byl velmi nadaný, přestoupil rovnou do páté třídy. Později se Cholminov začal věnovat také improvizaci. Nejprve psal skladbičky menšího rozsahu, později se dostal i k rozsáhlejší formám. Ve dvanácti letech složil svoji první operu *Pohádka o popovi a jeho dělníku Baldovi*⁴⁶. Krátce na to začal skládat také symfonie. Jeho studium brzy přerušila válka, která také rozdělila jeho rodinu. Matka s mladším synem Igorem (Cholminovův bratr) byli posláni do Joškar-Olu, Alexandr byl evakuován do Vladimiru a otec zůstal v Moskvě. V zimě, kdy musel jeho otec odejít na frontu, se Cholminova ujali jeho příbuzní v Moskvě.

Ještě před válkou se divadlo stalo jeho velkou láskou. I když válka měla katastrofální následky, v Moskvě divadla téměř nepřestávala fungovat. Pravidelně tak mohl navštěvovat například hudební divadlo Stanislavského a Němiroviče-Dančenka. Ani v této těžké době ho neopouštěla touha učit se hudbu. V roce 1943 nastoupil Cholminov na Moskevskou státní konzervatoř, kde studoval skladbu. V této době si také pořídil svůj první starší klavír. Zanedlouho byl povolán do armády. Kvůli jeho špatnému zraku byl však prohlášen za nezpůsobilého k výkonu vojenské služby, která se mu však úplně nevyhnula. Spolu s posádkovou hudbou navštěvoval nemocnice a hrál raněným. Poté byl poslán na vojenskou akademii Michaila Frunze, kde působil asi dva roky. Práce na této akademii byla velmi podobná studiu na hudební škole a Cholminov zde byl velice spokojený. Jeho vzdělávání probíhalo intenzivně a rychle. Brzy absolvoval půlroční kurz

⁴⁶ Překlad dle: <http://deti.e-papa.cz/pisnicky-pro-deti/110/7667.html> staženo: 14. 6. 2014, 11:41

a v roce 1944 obdržel doporučení konzervatoře jít na vysokou školu.

Na vysoké škole napsal Alexandr Nikolajevič Cholminov řadu děl, z nichž například jeho klavírní preludia byla uvedena také v rádiu. Mezi jeho učitele patřili například Anatolij Nikolajevič Alexandrov či Jevgenij Kirillovič Golubjev. Ti mu poskytli vynikající průpravu.

V roce 1947 se konala soutěž o nejlepší vokální dílo. Alexandr Nikolajevič Cholminov se této soutěže zúčastnil a získal se svým dílem *Kozák - píseň pro sbor a orchestr* první cenu. Toto dílo bylo mnohokrát uvedeno na koncertech studentů a těšilo se velké popularitě. Cholminovi to dodalo novou energii k práci. Brzy získal stipendium Petra Iljiče Čajkovského. Během svých studií napsal řadu děl, která byla oceněna například v New Yorku.

V roce 1950 Cholminov absolvoval konzervatoř. Při státní zkoušce předvedl svoji symfonickou báseň *Mladá garda*. Brzy na to ho oslovil Igor Vladimirovič Sposobin a vyjádřil mu velké uznání. Ve stejném roce byl Cholminov přijat do Svazu sovětských skladatelů. V roce 1957 získal první cenu Unie hudebních soutěží pro mládež na festivalu v Moskvě a v roce 1959 první cenu Světového festivalu mládeže a studentstva ve Vídni.

Nejvíce se Alexandr Nikolajevič Cholminov prosadil v operní a dramatické tvorbě. V jeho dílech se často kombinuje revoluční romantismus, hrdinství, historické události a dramata lidských životů. Se svými operami patřil mezi nejvýznamnější sovětské skladatele. Prosadil se téměř na všech hlavních scénách v zemi včetně Velkého divadla v Moskvě, ale jeho díla byla úspěšně uváděna také v zahraničí, například v Československu, Německu či Bulharsku.

Cholminov získal řadu cen, například státní cenu Ruské sovětské federativní socialistické republiky Michaila Ivanoviče Glinky. V roce 1970 mu byl udělen titul „Ctěný umělec Ruské sovětské federativní socialistické republiky“ a v roce 1976 se stal umělcem Ruské sovětské federativní socialistické republiky. V letech 1967 a 1968 působil jako porotce 1. a 2. Mezinárodního festivalu mládeže Song v Soči. Byl též vyznamenán řádem „Zásluhy o vlast“.

Cholminov je autorem jednoho díla pro akordeon (*Suita*), osmi kantát (*Ahoj Vlasti!*, *Pro život na zemi*, *Překročit práh války*), třinácti oper (*Anna Sněgina*, *Kabát*, *Dvanáctá řada*, *Váňa*, *Svatba*, *Bratři Karamazovi*, *Plody osvícenství*), osmi symfonií, symfonických básní (*Mladá garda*), vokálních skladeb (*Kozák – píseň pro sbor a orchestr*,

Píseň o Leninovi), klavírních děl (klavírní preludia), deseti koncertů, čtyř smyčcových kvartet, filmové a rozhlasové hudby.⁴⁷

Tvorba Alexandra Nikolajeviče Cholminova spadá do období estetiky ruského socialistického realismu. V této době byli skladatelé nuceni skládat po vzoru tradičního způsobu. Cholminovovo dílo, především jeho *Suita*, je pokračováním romantické tradice. Jelikož skladatelova tvorba vyhovovala politickým požadavkům v Rusku/SSSR, neměl Cholminov s prezentováním svých děl větší problémy, námětově totiž odpovídal estetickým ideálům socialistického realismu, na rozdíl například od Zolotarjova, který byl za svůj styl kritizován.

3.3 Vladislav Andrejevič Zolotarjov - život a dílo



Obrázek 3 Zdroj: <http://accordions.com/china/yuandi/zltyfmx010.jpg> staženo: 23. 6. 2014 v 11:21

Vladislav Andrejevič Zolotarjov (Владислав Андреевич Золотарёв) byl ruský, světově proslulý, hudební skladatel a bajanista. Narodil se 13. září 1942 nebo 1943 (pozn. rok není přesně znám). Zemřel 13. května 1975. Jeho otec Andrej Zolotarjov byl důstojníkem.

První roky svého života skladatel prožil v zátocce De-Kastri v Chabarovské oblasti na Dálném východě Svazu sovětských socialistických republik, která byla důležitou vojenskou základnou. Jeho život nebyl vlivem válečného napětí nijak klidný.

⁴⁷ Tato kapitola je inspirována:

http://www.cojeco.cz/index.php?s_term=&s_lang=2&detail=1&id_desc=37157

staženo: 6. 7. 2013 v 17:05

http://www.biograph.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=424:kholminov&catid=6:music&Itemid=29 staženo: 12. 7. 2013, 17:22

V roce 1947 se jeho rodina přestěhovala do města Gudaut v Abcházii. V roce 1948 se Zolotarjov pouze se svojí babičkou přestěhoval do Ust'-Nery v Jakutsku. Nakonec se roku 1953 celá rodina sešla na Severním Kavkazu. Dva roky na to se Zolotarjov opět vrátil do Ust'-Nery. Své dětství trávil většinou jako samotář v přírodě. Pohádky a písně, které slyšel od své babičky, později inspirovaly jeho hudební tvorbu.

Roku 1953 mu otec koupil bajaran a učil ho základy hry, které pochytil v armádě. Nutno podotknout, že do svých šestnácti let nebyl Vladislav Andrejevič Zolotarjov na bajaran nijak profesionálně vyškolen. Hrál pouze podle sluchu a improvizoval.

V roce 1958 se jeho rodina přestěhovala na pobřeží Ochotského moře do města Magadan, které bylo symbolem sovětského táborového systému. V roce 1960 vystoupilo v tomto městě mnoho vzdělanců, kteří chtěli z hrůzostrašných podmínek vybudovat město svobody a romantiky. To se brzy podařilo a Zolotarjov navštěvoval koncerty umělců z celého Sovětského svazu někdy i dvakrát do týdne.

V roce 1960 byla v Magadanu otevřena hudební škola a Zolotarjov patřil mezi první studenty. Učil se zde hru na bajaran pod vedením učitele Nikolaje Alexandroviče Lesnoje, který byl rovněž ředitelem této školy. Zolotarjov nejprve hrával úpravy národních písní. To ho ale brzy přestalo naplňovat. Po nocích se začal intenzivně věnovat poslechům a analýze hudby. V této době ho mimo jiné velice zajímala také světová literatura a filozofie.

Od počátků svého studia komponoval a skladby poté prezentoval svému učiteli. Zolotarjovy první skladby byly psány pro bajaran a klavír a nesly prvky romantismu a folklóru. Později začal Zolotarjov psát také symfonie.

Významnou roli v jeho skladatelské dráze měl Jurij Ivanovič Kozakov. Ten představil veřejnosti typ bajaranu, ve kterém Zolotarjov viděl velkou budoucnost.

Zolotarjov chtěl dále pokračovat ve svém studiu v Leningradu, ale před začátkem akademického roku se musel vrátit na Dálný východ nedaleko Vladivostoku do služby u armády. Tam strávil tři roky svého života (1963 - 1966). Toto období pro něho bylo velice těžké. Jeho výrazná individualita byla často v rozepři s armádními rozkazy. Docházelo k mnoha konfliktům a Zolotarjov byl velmi často trestán. Přesto skládal písničky, i když mu to bylo zakázáno. Jeho touha seznámit se s klasickou hudbou však nenašla žádnou podporu. V tomto těžkém období ho držela při životě zejména korespondence. Zolotarjov si dopisoval například s učitelem bajaranu Jurijem Grigorjevičem Jastrebovem, se kterým se přátelil od roku 1956. Z dopisů je známo, že Zolotarjov v armádě hodně četl. Zajímala ho především filozofie a hudba. Velký

vliv na jeho tvorbu měli například skladatelé Fryderyk Chopin či Arnold Schönberg a jeho dodekafonie. V armádě Zolotarjov často myslel na to, aby hudba na bajaran nebyla pouze jen povrchní záležitostí. V tomto období složil *Koncert č. 1 pro bajaran a symfonický orchestr*.

Z dopisů, které psal Zolotarjov Jastrebovi, byl patrný jeho záměr přestěhovat se po ukončení školy do Moskvy. To se mu však nepodařilo. Po návratu z vojenské služby chtěl dokonce ze školy odejít, protože se domníval, že armáda se negativním způsobem odráží v jeho tvorbě. Rodiče mu ale pořídili speciální bajaran, který v té době nikdo jiný na škole neměl. Zolotarjov s ním ihned začal experimentovat a zanedlouho pro bajaran i komponovat. Podařilo se mu překonat monotónní formu doprovodu, která byla do této doby pro hru na bajaran typická. Mezi historicky první skladby určené pro bajaran patří jeho *Komorní suita*. Přestože situace umělců v této době nebyla nijak lehká, Zolotarjov pilně pracoval na novém hudebním jazyku určeném právě pro bajaran.

Jednou za půl roku vždy uspořádal sólový koncert, kde prezentoval své skladby. Jeho technické dovednosti byly na velmi vysoké úrovni, jeho hudba vyzařovala obrovské emoce. Díky Zolotarjovi začíná nejednou veřejnost vnímat bajaran zcela novým způsobem.

V roce 1967 se Zolotarjov zúčastnil soutěže ve Vladivostoku. Interpretoval pouze vlastní skladby, čímž velmi riskoval. Porota jeho hudbě nerozuměla. To mu ale nevadilo. Málakdo mohl pochopit jeho pokročilou kompozici. Nicméně se našli i takoví, kteří jeho hudbu podporovali a tak míval koncertní sály při svých vystoupeních vždy plné.

Zolotarjov pracoval převážně v noci. Poslouchal skladby západního světa a také moderní, progresivní ruské skladatele. Hudbu miloval. Jeho blízkým přítelem byl hráč na bajaran Vladimír Porfirevič Bolšanin.

Při závěrečných zkouškách na hudební škole v roce 1968 oslnil natolik, že dostal doporučení pro pokračování ve studiu na konzervatoři. Ale rozhodl se jít pracovat jako učitel na Čukotku, kde mohl v klidu skládat. Na Čukotce strávil jeden rok a během tohoto pobytu se seznámil se svojí budoucí manželkou, hráčkou na violoncello, Irinou. Jediným žákem Zolotarjovova byl Alexandr Petrovič Nagajev, který dodnes žije v Magadanu. Zolotarjov mu předal své znalosti, a to především v oblasti dodekafonie. Nagajev pak po Zolotarjovově smrti složil na jeho počest třívětou *Sonátu pro bajaran*.

V roce 1969 vystupoval v Magadanu Eduard Pavlovič Mitčenko. Zolotarjov se na toto vystoupení přijel podívat a při té příležitosti mu představil své skladby. Mitčenko byl ze Zolotarjova doslova ohromen - v jeho hudbě viděl budoucnost repertoáru pro bajaran. Brzy na to Mitčenko uvedl některé Zolotarjovovy skladby v Moskvě a postupně po celém Sovětském svazu. Především Zolotarjovova *Partita* způsobila revoluci ve hře

na bajan. I přesto všechno měl Zolotarjov své zastánce i odpůrce.

V roce 1970 se Zolotarjov s manželkou Irinou přestěhovali do Moskvy, kde skladatel pečlivě dál pracoval na repertoáru pro bajan. Jeho hudba byla recenzována v mnoha časopisech. Ještě na přelomu roku se však vrátili do Magadanu, kde skladatel pracoval jako učitel teorie. Jelikož měli problémy s bydlením, brzy se přestěhovali opět do Moskvy. Měli dvě děti, Vladislava a Genricha.

Skladatel natolik propadl svému skládání, že skoro nejedl a nespál. Toužil po tom, aby mohl skládat po nocích jako tehdy, když byl na Dálném východě.

Jeho skladby velmi obohatily tvorbu pro bajan. Mezi jednu z nejlepších skladeb patří například *Sonáta č. 3*, kterou Zolotarjov napsal v roce 1971. Tímto Zolotarjov inspiroval další umělce, aby začali skládat pro bajan, například Sofii Gubajdulinu či Edisona Denisova.

V roce 1971 byl Zolotarjov přijat na Moskevskou konzervatoř. Během studia neustále komponoval další skladby. V Moskvě se zúčastnil lekcí u Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče a přijímal cenné rady též například od Rodiona Ščedrina či Kirilla Jevgenjeviče Volkova.

Zolotarjov však svými experimenty způsoboval mnohá nedorozumění. K těm docházelo hlavně mezi ním a Tichonem Nikolajevičem Chrennikovem. Zolotarjov si začal uvědomovat, že se studiem skladby začal příliš pozdě. Téměř polovina předmětů, které musel navštěvovat, nesouvisela s hudbou. A to ho omezovalo. V roce 1972 z konzervatoře odešel, protože neviděl smysl v dalším studiu.

Nesmírně složitou cestou hledal východisko, které by ho dovedlo ke členství ve Svazu skladatelů, což bylo podmínkou existence pro skladatele v Sovětském svazu. Zolotarjovovy spory s Tichonem Nikolajevičem Chrennikovem však velice komplikovaly jeho přijetí do Svazu skladatelů. Přesto si Zolotarjov zažádal v roce 1972 o členství - byl však odmítnut. V roce 1975 bylo jeho členství znovu zvažováno. Friedrich Lips totiž uvedl Zolotarjovovu *Sonátu č. 3*. Nyní chtěly všechny strany skladatele konečně podpořit, avšak rozhodnutí se Zolotarjov již nedočkal. Ve věku 33 let spáchal sebevraždu.

Dnes je známý především díky tvorbě akordeonových děl. Z jeho velkého výčtu zmíním alespoň ty, které považuji za nejstěžejnější: *Dětské suity* (6), *Komorní suita*, *Koncert č. 1*, *Dětská partita č. 1*, *Sonáta č. 1*, *Sonáta č. 2*, *Sonáta č. 3*, *Triptych pro komorní orchestr*, *Díptych pro 13 umělců*, *Symfonie č. 2* „*Curriculum vitae*“, *Oratoria* „*Ex libris*“, „*Večerní kantáta*“, *24 meditací*, *Španělská rapsodie*, *Koncert pro elektrický akordeon a orchestr*, *Koncertatní symfonie pro bajan*, *Klášter*

ve *Ferapontu/Klášter svatého Feraponta, Partita*.⁴⁸

Na svou dobu byl velice progresivním skladatelem. Inspiroval se především druhou vídeňskou školou a její dodekafonií (například jeho díla *Partita* či *Sonáta č. 3*), pozdější jeho díla byla tvořena po vzoru sonórní hudby s využitím clusterů a jiných efektů (i v *Dětských suitách* používá moderní skladatelské techniky).

⁴⁸ Tato kapitola je inspirována:

http://vladislavzolotaryov.com/bio_full_en.htm staženo: 6. 7. 2013, 16:58

http://www.zusveveri.cz/src/downloads/koncert_ucitelu%208.3.2012.pdf staženo: 9. 7. 2013, 8:33

http://en.wikipedia.org/wiki/Vladislav_Zolotaryov staženo: 6. 7. 2013 v 16:55

http://ru.wikiaccordion.com/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%91%D0%B2_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87

staženo: 12. 7. 2013, 11:34

<http://www.goldaccordion.com/103-vladislav-zolotarev.html> staženo: 12. 7. 2013, 11:31

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4. Analýza tří suit vybraných ruských autorů

4.1 J. P. Děrbenko: Malá suita

Notový zápis této suity se nachází v příloze č. 1 v závěru této práce, hudební záznam pak v samostatné příloze v elektronické verzi této práce na přiloženém CD.

4.1.1 Formální a harmonický rozbor

Skladba jako celek

Tato skladba byla vydána v roce 1986. Jedná se o moderní typ suity s programním obsahem. Skladba se skládá ze čtyř samostatných vět, které nesou názvy *Polka*, *Osiřelá balalajka*, *Starý kolovrátek/Starý flašinet* a *Kohoutci/Kohoutí zápas*. První věta má taneční charakter. Mohli bychom zde tedy najít jistou souvislost s původní barokní suitou, která se skládala pouze z tanečních vět. Následující tři věty nesou názvy čistě programní. Snadno je možné si při poslechu skladby představit osiřelou balalajku, starý kolovrátek či kohoutí zápas. Lze se domnívat, že programní názvy byly záměrem autora, aby interpret při hře dokázal lépe zapojit svoji fantazii. Délka celé skladby je poměrně krátká, což autor uvádí již v samotném názvu *Malá suita*.

1. věta *Polka*

První větu této suity nazval autor *Polka*. Tato věta je napsaná v tempu *Allegro molto* a má čistě taneční charakter. Jak již zmíněno výše, mohli bychom u této věty najít jistou souvislost s původní barokní suitou, která se skládala pouze z tanečních vět. Avšak původní barokní suita obsahovala pouze „staré“ tance. V rámci této věty by se tedy dalo hovořit o návratu k suitě barokní, avšak v rámci moderního tance, nikoliv starého barokního. Skladba je napsaná v tónině e moll.

Forma první věty je **i a b a'**.

Sedmitaktová **introdukce i** (takty 1 - 7) předchází *dílu a*.

Díl a (takty 7 - 23) se skládá z osmitaktového předvětí (takty 7 - 15) a z osmitaktového závětí (takty 15 - 23). Jedná se tedy o periodicky vystavěný díl. Zpěvnou melodii v tomto dílu představuje pravá ruka, levá ruka plní pouze funkci doprovodu. *Díl a* začíná v tónině e moll a končí zdvojeným tónem E, proto nelze určit, zda tento díl končí v tónině dur nebo moll. Co se týče doprovodu, skladatel téměř po dobu celého dílu používá pouze funkce tóniky a dominanty. To u akordeonového doprovodu obvykle stačí. Avšak pro zpestření autor využívá také několik barevně zajímavějších akordů (viz. např. v taktu č. 13 - F dur, v taktu č. 20 - Es dur, v taktu č. 21 - D dur, v taktu č. 22 - cis moll).

Následuje **díl b** (takty 23 - 39), který je též periodicky vystavěn. Předvětí tohoto dílu představují takty 23 - 31, závětí pak takty 31 - 39. Melodie se zde pořád drží v pravé ruce, přičemž autor využívá zejména opakované tóny. Levá ruka zastává funkci doprovodu. V tomto dílu dochází ke změně tóniny z e moll na B dur. Ta s malou obměnou trvá po dobu celého předvětí *dílu b* (takty 23 - 31). Poté autor moduluje skokem do tóniny Des dur, avšak v rámci zachování výchozího předznamenání B dur. Mohli bychom očekávat, že těmito chromatickými modulacemi se skladatel snaží postupně dostat zpět do tóniny e moll, která by byla v následujícím *dílu a'*. Ovšem není tomu tak. Autor se za pomoci modulace chromatickým postupem dostává do H⁷, což je dominanta k e moll. Poté přichází další díl, a sice *a'*.

Díl a' (takty 39 - 59). *Díl a'* se skládá z osmitaktového předvětí (takty 39 - 47) a rozšířeného závětí (takty 47 - 59). Melodii na začátku *dílu a'* po dobu taktů 39 - 43 přebírá na krátkou dobu levá ruka a pravá ruka plní funkci doprovodu. Poté se ovšem v taktu č. 43 vrací melodie opět do ruky pravé. Tento poslední díl je bitonální – vyskytují se zde tóniny jak E dur, tak i e moll. V taktech 48 - 51 se na krátkou dobu místo akordického doprovodu v levé ruce objeví jakýsi protihlas k melodii v ruce pravé. Tento díl končí zdvojeným tónem E. Nelze tedy přesně určit, jestli skladba končí v tónině dur či moll.

Schéma 1. věty

i	a	b	a'
1-7	7-23	23-39	39-59
	e – e/E	B-Des-H ⁷	e/E – e/E

2. věta *Osiřelá balalajka*

Tato věta pod názvem *Osiřelá balalajka* je charakterově velmi kontrastní k větě předešlé. Zatímco věta první má taneční charakter, věta druhá je pomalejší a působí celkově klidnějším a zpěvným dojmem. Předepsané tempo této věty je *Moderato cantabile*. I název této věty vypovídá o tom, že tato část je programní.

Forma této věty je opět **a b a'**. Tónina druhé věty je a moll. Zajímavostí však je, že tóninu zde neudává basový doprovod - ten je v této větě velmi jednoduchý, nýbrž pravá ruka tvořena rozklady akordů. Jelikož se tyto rozklady v menších obměnách neustále opakují, lze je považovat za ostinátní figuru.

Díl a (takty 1 - 9) se skládá ze čtyřtaktového předvětí (takty 1 - 4) a rozšířeného pětitaktového závětí (takty 5 - 9). Tento díl se vyznačuje především ostinátní figurou v pravé ruce, která tvoří základ celé této věty. Levá ruka plní doprovodnou funkci, využívá však pouze základních standartních basů bez akordického doprovodu. Tónina je a moll.

Díl b (takty 10 - 13) je ve srovnání s *dílem a* velice krátký, tvoří ho pouze čtyři takty. Lze tedy uvažovat nad tím, jestli se vůbec jedná o samostatný díl. Předpokládejme však, že ano, protože je charakterově kontrastní k dílu předešlému. Pravá ruka zde hraje tremolo. Levá plní stále funkci doprovodu.

Díl a' (takty 14 - 25) je oproti *dílu a* pozměněn a rozšířen. Navrací se zde ostinátní figura v pravé ruce, avšak po několika taktech je doplněna o rozklady akordů. *Díl a'* začíná i končí v tónině a moll.

Schéma této věty

a	b	a'
1-9	10-13	14-25
a	H ⁷ -d	a

3. věta *Starý kolovrátek/Starý flašinet*

Třetí věta je stejně jako věta předešlá programní záležitostí. Již název napovídá, co má tato věta představovat. Předepsané tempo této věty je *Andantino*.

Tato věta má formu **a b** a je psaná v tónině Es dur. Skladatel zde však pro větší

autenticitu kolovrátku (flašinetu) používá zahuštěné akordy. I přesto lze tóninu bez větších problémů snadno rozpoznat.

V **dílu a** (takty 1 - 17) navozuje atmosféru kolovrátku jednotaktový doprovod v levé ruce, poté se teprve přidává do hry pravá ruka. Doprovod levé ruky je možné v tomto případě označit za ostinátní figuru, jelikož se ve velké části této věty pořád opakuje a dodává větě typický charakter kolovrátku. *Díl a* je stavěn dvojhmaty v pravé ruce, přičemž vrchní hlas nese melodii. Tu lze přehledně rozdělit po čtyřtaktových frázích. Ovšem v rámci periodického rozdělení by mohl být *díl a* rozčleněn spíše po osmitaktových frázích, kdy předvětí by bylo v taktech 1 - 9 a závětí v taktech 9 - 17. *Díl a* je napsaný v tónině Es dur.

Díl b (takty 17 - 34) je oproti *dílu a* charakterově odlišný. V pravé ruce se přidává tremolo, mění se i charakter doprovodu z akordického na rozkladový. Tento díl lze rozčlenit dále na předvětí (takty 17 - 25) a rozšířené závětí (takty 25 - 34). *Díl b* začíná v tónině Es dur a končí nezvykle na druhém stupni (akord f moll).

Schéma této věty

a	b
1-17	17-34
Es-Es	Es

4. věta *Kohoutci/Kohoutí zápas*

I poslední věta této suity nese programní název. Bývá překládána jako *Kohoutci* nebo také *Kohoutí zápas*. Předepsané tempo této věty je *Presto*.

Věta má formu **a b m a coda**. Je psaná v tónině G dur. Zatímco levá ruka využívá klasické akordické doprovody, v pravé ruce se objevuje interval malé sekundy, což může na posluchače působit velmi zmateně a nepřehledně. Ale opak je pravdou. I přes použití malých sekund se jeví skladba jako velmi přehledná. Tento díl začíná i končí v tónině G dur.

Díl a (takty 1 - 18) je periodicky rozčleněn po osmi taktech. Předvětí je možné zaznamenat v taktech 1 - 9, závětí pak v taktech 9 - 18.

Díl b (takty 18 - 50) je charakterově odlišný. I tónina se mění z G dur na e moll. Tento díl lze rozdělit na předvětí (takty 18 - 26) a závětí (takty 26 - 34). Poté se s malou obměnou znovu opakuje předvětí (takty 35 - 42) a s obměnou také závětí (takty 42 - 50).

V taktech 51 - 59 přichází **mezivěta**, která je tvořena clustery. Poté se skladba vrací na začátek, **díl a** nezazní však již celý. Po 13. taktu zazní **coda**. Skladba končí v tónině G dur.

Schéma skladby

a	b	m	a	coda
1-18	18-50	51-59	1-13	60-70
G-G	e-C ⁷	clustery	G-G	clustery (D ⁷)-G

4.1.2 Interpretace skladby, obtížná místa a poznámky k jejich nácvičku

Pozn. Kritérií pro určení náročnosti skladeb a doporučení, ve kterém ročníku je skladby vhodné zvolit, je mnoho. Tato práce se zaměřuje hlavně na to, pro jaký druh akordeonu (standardní basy vs. barytonové basy) je skladba určena. Zatímco hru na standardní basy ovládá každý žák již od začátku své hry, hru na barytonové basy se učí až ve vyšších ročnících. Dříve se vyučovala hra na barytonové basy až na konzervatořích, v dnešní době není výjimkou, že hru na barytonové basy ovládá již žák prvního ročníku základní umělecké školy. Vše ale závisí také na tom, zda škola poskytne svým žákům nástroje, které jsou vybaveny barytonovými basy, jejichž pořízení je finančně náročné.

Interpretace skladby jako celku. Tato suita se skládá ze čtyř samostatných vět. U žáků vyšších ročníků se předpokládá, že budou hrát suitu jako jeden celek. U žáků nižších ročníků je však výhodou to, že si mohou podle svých potřeb a hráčských možností zvolit jen některé části - zpravidla to bývají části kontrastní.

Děrbenkova *Malá suita* je obecně mezi akordeonisty velmi oblíbená a bývá často žákům/studentům zařazována do soutěžního repertoáru.

Skladba je určena pro nástroj vybavený standardními i barytonovými basy, přičemž první a třetí věta je určena pro hru na barytonové basy, druhá a čtvrtá věta pro hru na standardní basy. Právě kvůli požadavku ovládnutí hry na barytonové basy byla skladba

dříve určena studentům konzervatoří, kde se od prvního ročníku hra na barytonové basy vyučuje. Jelikož v dnešní době úroveň požadavků na hru velmi rychle stoupá, lze podle možností žáka zařadit tuto suitu do repertoáru již na základní umělecké škole.

1. věta *Polka*

a) Interpretace

Polka je z interpretačního hlediska velice zajímavá. Jelikož se jedná o taneční stylizaci, může si zde hráč dovolit rychlejší tempo než by obvykle tento tanec dovoľoval. Předepsané tempo této věty je *Allegro molto* a po celou dobu se s výjimkou několika rubatových míst (například v introdukci v taktech 1 - 7 a dále na koncích frází v *dílu b*), nemění. Co se týče rejstříků, které autor v této větě používá, věta má být celá hrána na jednoduchý 8'⁴⁹ rejstřík v pravé ruce. I přes to, že se kreativita hráčů různí a hráči s rejstříky rádi experimentují, osmistopý rejstřík bývá v této větě ve většině případů zachován.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácvičce

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácvičce: V taktech č. 5 a 7 se objevuje nota s korunou. Aby tato koruna vyzněla co nejlépe, je vhodné zde použít tzv. *měkké zakončení tónu*, což je otázka správné práce s měchem. Toho, aby závěrečný tón vyzněl tzv. *do ztracena*, docílí hráč tak, že při hře posledního tónu skladby pomalu zastavuje měch až do úplného ticha, a poté teprve pustí všechny klávesy. Při nácvičce tzv. *měkkého zakončení tónu* se může hráč inspirovat v některé ze Škol hry na akordeon (například Machalíčková, F., Havlíček, I., Ondruš, J.: *Škola hry na akordeon*. Praha: Supraphon, 1990. S. 33).

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácvičce: Jedná se o rychlé střídání dvou tónů (*h, c*) na začátku každé fráze (takty 1, 3, 7, 9, 11 atd.). Tato místa bývají náchylná k rytmické nevyrovnanosti. Žákům se často stává, že v těchto místech zrychlují. A proto, že se tento krátký trylek ve skladbě vyskytuje velmi často, posluchač ihned pozná, že místo nezní rytmicky správně. Zde je vhodný nácvičce pomocí artikulačních změn. Osvědčilo se, když žák nejprve nacvičí toto místo pouze ve staccatu, a poté přejde teprve k legatu. Pokud tento nácvičce nepostačuje, je dobré přidat ještě tečkovaný rytmus. Artikulační cvičení jsou celkově vhodná k nácvičce rychlých pasáží a pomáhají udržet

⁴⁹ 8' čteno: osmistopý

vyrovnanost.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácviku: Jako technicky nejnáročnější místo se v této větě jeví *díl b*, který vyžaduje hru rychle se opakujících tónů v pravé ruce. Toto místo je o to těžší, že opakované tóny postupují chromaticky, tudíž vyžadují rychlou orientaci prstů na malém prostoru. Zde mívají s nácvikem problémy více hráči na knoflíkový akordeon než hráči na akordeon klávesový, jelikož knoflíky v pravé ruce jsou posazeny velmi blízko u sebe. K nácviku rychle se opakujících tónů v pravé ruce v *dílu b* je vhodná rychlá výměna prstů, např. čtvrtý, třetí, druhý, první prst.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácviku: Na začátku *dílu a'* (takty 39 - 43 a 48 - 51) přechází melodie z pravé ruky do levé a pravá ruka zde na chvíli přebírá funkci doprovodu. Zdůraznění melodie v levé části diskantu je však u akordeonu poměrně dosti obtížné, protože nástroj neumožňuje výrazné dynamické odlišení v pravé a levé ruce. Dynamiku u akordeonu lze ovlivnit pouze volbou rejstříku (v tomto případě například změna z 8' rejstříku na 8' + 8' nebo 4') nebo úhodem – to však jen částečně. Přesto nebývá dynamický rozdíl tak markantní jako například u klavíru. Aby melodie v levé ruce zazněla výrazněji, je vhodné zahrát pravou ruku odlehčeněji za pomoci kratšího staccata a v levé ruce naopak použít staccato delší. K vyzdvižení následující melodie v tomto případě může dopomoci zvýraznění první doby měchovým akcentem.

Obtížné místo č. 5 a poznámky k jeho nácviku: Toto problematické místo se týká závěrečných rozkladů v *dílu a'* (takty 56 - 59). Jelikož tempo této věty je poměrně rychlé, vyžaduje si místo přesnou orientaci na klávesách. V tomto místě dochází k častým chybám. Vyskytují se zde intervaly tercie, dále jeden větší interval a nakonec vždy malá sekunda. Seskupení těchto intervalů se chromaticky sestupně opakuje. Pro správné zvládnutí tohoto místa je důležitý nácvik přesné orientace na klávesách, dále místo rozdělit po osminových notách na 2 + 2 (přičemž první dvě osminové noty budou v intervalu tercie a druhé dvě v intervalu malé sekundy) a poté nacvičovat tyto intervaly v sestupných sekvencích samostatně.

2. věta *Osiřelá balalajka*

a) Interpretace

Druhá věta je oproti větě první charakterově odlišná. Předepsané tempo je *Moderato cantabile*. Jde tedy o zpěvnou záležitost, proto je v této větě velmi vhodné

použití několika bradových rejstříků, které skladbu správným způsobem zabarví. V této větě je důraz kladen spíše na výrazovou složku než na složku technickou.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácviку

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácviку: Problém se týká délky čtvrt'ových not v pravé ruce. Žáci často délku čtvrt'ových not nedodržují. Hráč by měl dbát především na to, aby figury zněly stejně dlouze. Velice často se totiž stává, že každá figura zazní jinak a věta působí nevyrovnaně. K nácviку v tomto případě bude nápomocna práce s měchem. Velice vhodnou se zde jeví technika tzv. *měkkého zakončení tónu*, jejíž nácvik je uveden u věty předchozí. Pravá ruka hraje po většinu skladby sama, proto není nácvik tohoto typu zakončení problémem. Je dobré vést žáky vždy k tomu, aby výrazně vyklenuli melodickou linku v pravé ruce. Pokud se v některých případech k pravé ruce přidává i ruka levá, je nutné dbát na to, aby tóny v obou rukách vyzněly stejně dlouze.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácviку: Jako problém číslo dva se jeví zdůraznění čtvrt'ových not v pravé ruce. Ty tvoří hlavní melodii. Skupinka⁵⁰ jakožto melodická ozdoba, tvoří jejich harmonický doplněk. Důraz by měl zaznít tedy až na notě čtvrt'ové, nikoliv na skupince. Při nácviку tohoto místa je velmi důležité, aby u opakujících se přírazů v pravé ruce vyzněla především nota čtvrt'ová a nikoliv skupinka před touto notou. Interpret žádaného výsledku docílí tak, že lehkou podporou měchem vytvoří malé crescendo směrem k hlavní notě. Nácvik je vhodné provádět nejprve ve velmi pomalém tempu.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácviку: Žáci mívají problém také s délkou basů v levé ruce. To platí obdobně jako u problému č. 1. Hráč by měl dbát na to, aby délka not v basové části byla stejně dlouhá. Jinak opět skladba bude působit nejednotně. Levá ruka by po celou dobu skladby měla znít ve stejné délce jako ruka pravá. V notovém zápisu je doporučeno hrát v některých částech v levé ruce staccato, které připomíná pizzicato v kontrabasu. V některých místech je naopak basová nota bez jakéhokoliv

⁵⁰ skupinka = dvě nebo více not na způsob přírazu nebo odrazu. Značí se obvykle šestnáctinovými malými notami, ač se často hrají rychleji. Přírazná skupina nastupuje před notou hlavní, její tóny jsou nepřívzvučné, přízvuk zůstává tónu hlavnímu. Nota hlavní se tím zkracuje, skupinka se hraje přesně na dobu, kdy má začít, ne dříve. Ve vícehlasu se první tón skupinky hraje zároveň s ostatními tóny navazujícími na stejnou dobu. Odrazná skupinka se hraje mezi notou hlavní a notou následující a je rovněž bez přízvuku.

(<http://www.pianovka.cz/data/hn/not/mo.html> staženo: 12. 6. 2014, 16:00)

označení. Zde se pravděpodobně stala chyba v nedůslednosti notového zápisu vydavatele, který zapomněl do not připsat poznámku *simile*. Hráč může být tímto označením lehce zmaten. Často se pak stává, že interpretace levé ruky v této větě se velmi různí. Je účelné, aby si žáci do notového zápisu všude v levé ruce dopsali tečku. Co se týče délky samotného staccata, správným úhazem levé ruky interpret docílí imitaci smyčcových nástrojů. Problémem však bývá, že děti hrají staccato moc ostře. V tomto případě se doporučuje spíše měkké staccato.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácviku: Problém žákům dělá také tremolo pravé ruky v taktech 10 - 13. Jeho obtížnost spočívá v tom, že ve vrchním hlasu nad tremolem zní ještě melodie, která musí působit celistvě. Žáci při tom mívají problémy s příliš velkým svalovým napětím ruky. V tomto případě je náročné to, že se ve vrchním hlasu vyskytuje melodie, kterou podbarvuje tremolo. Hráč se musí soustředit především na volnost prvního a druhého prstu pravé ruky. Jako vhodný se zde jeví nácvik pomocí rytmižace, nejlépe dvě noty pomalu a dvě rychle. Tremolo lze také velmi dobře nacvičit pomocí mírně krouživého pohybu zápěstí ruky a pravidelnou kontrolou uvolnění ruky. V případě, že žák ucítí svalové napětí, je nutné ruku uvolnit. V závislosti na správném uvolnění ruky lze délku nácviku postupně prodlužovat. Vhodný je v tomto případě také nácvik před zrcadlem.

Obtížné místo č. 5 a poznámky k jeho nácviku: Další problém tkví ve výrazu celé věty. Přestože se skladba na první pohled zdá technicky nenáročná, úplně tomu tak není. Důležitým interpretačním úkolem je, zahrát větu co nejvíce autenticky. Žáci totiž mívají sklon hrát tuto větu nevýrazně a monotónně, což má často za následek odvedení posluchačovy pozornosti. Na místě by v tomto případě bylo, aby se interpret snažil udržet po celou dobu ve skladbě napětí.

3. věta *Starý kolovrátek/Starý flašinet*

a) Interpretace

Třetí věta této suity je pomalá a zpěvná. Hudba má připomínat starý flašinet, což je patrné hned při poslechu několika prvních taktů. Skladatel předepsal mírné tempo *Andantino*. I přes to, že je skladba technicky poněkud náročnější užitím dvojhmatů až tříhlasé faktury v pravé ruce, důraz je zde kladen opět na výrazovou složku. Pro tuto větu je možné použít rejstřík 8' nebo 8' + 4'.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácviku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácviku: Za hlavní problém bývá často označováno to, že se žákům nedaří dodržovat legato znějící po celou dobu v pravé ruce. V té se střídají dvojhmaty ve vyšší poloze s jedním tónem v poloze nižší. Melodie se objevuje ve vrchním hlasu. Aby legato ve vrchním hlasu pravé ruky vyznělo zpěvně, je v tomto případě zapotřebí dvou věcí. Za prvé je to dobře zvolený prstoklad pravé ruky, za druhé nácvik legata. Zde je možné zvolit řádný nácvik po dvou taktech, poté po čtyřech taktech, a to ve velmi pomalém tempu. Pokud již takto legato dobře zní a hráč legato již bez problémů zvládá, lze po malých krůčcích přistupovat k rychlejšímu tempu. Za velmi vhodný je zde považován nácvik za pomoci echové techniky tak, že předvěti zahraje žák vždy silněji a závětí slaběji. Velmi pěkně zde lze využít bradové rejstříky, a to tak, že předvěti zahraje žák na silnější rejstřík, například 8' + 4', a závětí na slabší rejstřík, například 8'.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácviku: Dalším problémem je ostinátní figura v basu. Zde musí hráč dávat pozor na to, že je důraz vždy směřován na první dobu, přestože v pravé ruce někdy přechází na jinou než dobu první. Zvýraznění první doby podpoří celkový jedinečný charakter názvu skladby. Ke zdůraznění první doby levé ruky velmi dopomůže lehký akcent měchem. Interpret se zde může také inspirovat třídobým valčíkovým rytmem, avšak v rámci 6/8 taktu. U mladších žáků lze využít obrazových představ - žák si pod třídobým taktem může představit například vlnky, jedna doba je těžká a dvě polotěžké.

4. věta *Kohoutci/Kohoutí zápas*

a) Interpretace

Poslední věta této suity je oproti předešlým větám výrazně kontrastní. Svým mimohudebním programem má připomínat kohoutí zápas, což je patrné hned při prvních taktech. Předepsané tempo je *Presto*. Tato věta vyžaduje značnou technickou zručnost. Hráč by měl též do skladby vnést představu kohoutího souboje. K tomu může dopomoci i změna rejstříku z jednoduchého osmistopého na vícehlasý, například 8' + 8' + 4'.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácviku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácviku: Překonání největšího problému této věty spočívá ve správné fixaci polohy prstů. Jelikož je pravá ruka napsaná převážně v sekundových dvojhmatech, jeví se skladba na první pohled jako technicky náročná. Jistá náročnost ovšem tkví pouze v nezvyklosti hrát v sekundových dvojhmatech.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácviku: Za další problém by mohlo být označeno nezvyklé držení pravé ruky, která musí být skoro po celou dobu připravena na to, že se bude pohybovat ve velmi úzkém rozpětí malých sekund. S tím mívají problém jak hráči na klávesový, tak i knoflíkový akordeon. V těchto místech totiž dochází k nežádoucímu svalovému napětí. Důležité je proto uvolnění ruky v této poněkud nepřírozené poloze, dále držení prstů velmi blízko u sebe (toto cvičit i např. na lavici či gymnastikou prstů, kdy se prsty dávají velmi blízko k sobě) a v neposlední řadě uvolnění čtvrtého a pátého prstu u vrchních sekundových souzvuků. To je velmi důležité, protože pátý prst – malíček je poměrně krátký a hráč musí při hře malíček natahovat ke čtvrtému prstu.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácviku: Další problém je čistě rytmického rázu. V taktech 27 - 34 se objevuje rytmus 2 : 3, což může některým hráčům činit značný problém. K nácviku může posloužit například rytmické cvičení k učebnici Poš, V.: *Nová intonace. Rytmus. Sluchová analýza*. Praha: Edit, 1998. S. 71, cv. 3.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácviku: Také část využívající clusterů (takty 51 - 59) je technicky velmi náročná. A to především proto, že jsou zde clustery přesně vypsány. Hráč se tedy musí pokaždé trefit na stejné klávesy (pozn.: při hře clusterů nemusí být v notovém zápise vždy uváděny konkrétní noty, zpravidla se uvádí pouze oblast, ve které se má hráč pohybovat). Toto místo je o to těžší, že poslech clusterů je sluchově obtížněji pochopitelný, tudíž si žák toto místo po sluchu špatně pamatuje. V tomto případě je nejprve žádoucí nácvik hry pouze jedním prstem, který bude postupovat přesně podle notového zápisu a vytvoří jakousi „základnu“. Poté žák může přidat druhý prst a nakonec i třetí, přičemž tyto tři prsty by měly tvořit jakýsi pomyslný trojúhelník.

Z výše uvedených důvodů je vhodné zadávat tuto suitu do repertoáru studentům prvního ročníku konzervatoří, avšak v případě, že s hrou na barytonové basy teprve začínají. V opačném případě lze tuto suitu zařadit žákům do repertoáru i dříve.

4.2 A. N. Cholminov: Suita

Notový zápis této suity se nachází v příloze č. 2 v závěru této práce, hudební záznam pak v samostatné příloze v elektronické verzi této práce na přiloženém CD.

4.2.1 Formální a harmonický rozbor

Skladba jako celek

Tato skladba byla vydána v roce 1951. Jedná se o moderní druh suity, který kromě názvů nemá žádnou obsahově bližší návaznost na původní barokní taneční suitu. Tato skladba se skládá ze čtyř samostatných vět, které nesou názvy *Píseň*, *Scherzo*, *Nocturno* a *Finále*. Věty jsou charakterově dosti odlišné.

1. věta *Píseň*

První větu pojmenoval skladatel *Píseň*. Předepsané tempo věty je *Pomalu. Široce*. Tato věta je psaná imitační technikou - z kompozičního hlediska jí lze tedy označit jako fugu. Již díky tomu lze vyloučit návaznost této věty na původní barokní větu ze suity, jelikož v té se objevovaly pouze staré barokní tance. Věta začíná v tónině d moll a končí tóninou D dur.

Tato věta je napsaná **imitační technikou**, v tomto případě se jedná o techniku kánonu. Ve skladbě bychom se mohli setkat i s náznaky fugy (vyskytují se zde například mezivěty), nejedná se však o přísné dodržování pravidel.

V taktech 1 - 8 poprvé nastupuje *téma* v hlavní tónině d moll. Toto téma má zpěvný charakter a lze se domnívat, že se podle jeho intervalového složení může jednat o původní ruskou lidovou píseň. Téma je periodicky vystavěné ze čtyřtaktového předvětí a čtyřtaktového závětí. V taktu č. 9 nastupuje o oktávu níže 2. *hlas* a celé původní téma se zopakuje až do 16. taktu. Oproti klasické barokní fuze se jedná však o jistou odlišnost, protože 2. hlas by měl ve fuze podle tehdejších pravidel nastoupit na dominantě, nikoliv na tónice. Z původního 1. hlasu se nyní stává *protimelodie* (nebo jen *terciové zdvojení*) k druhému hlasu. Od taktu č. 17 do taktu č. 24 přichází 3. *hlas*, tentokrát v basu a na kvintě. Ten nastupuje na subdominantě původní tóniny d moll, tedy v tónině g moll. Oba dva hlasy v pravé ruce nyní tvoří protimelodii k basu. Takty 25 - 28 lze považovat za rozšířené závětí či mezihru a v tomto případě i za přípravu nástupu dalšího hlasu. Bas

zde hraje novou melodii, která nemá s původním tématem nic společného. Dvojhlas v pravé ruce se postupně zahušťuje na tříhlas. Toto předjímá přicházející vrchol skladby. Od taktu č. 29 zazní téma na tónické basové prodlevě a je rozšířeno o jeden takt a končí v taktu č. 37. Od taktu č. 38 nastupuje téma v melodii v pravé ruce a hlavní tónině d moll. Toto téma končí v taktu č. 43. Takty 44 - 49 s průtahy v pravé ruce tvoří jakousi dohru. Skladba končí ve stejnojmenné tónině D dur.

Schéma této věty

1. hlas (téma)	2. hlas (8 _{va})	3.hlas (mollová kvinta)	m	téma (tónika)	téma	dohra
1-8	9-16	17-24	25-28	29-37	38-43	44-49
d	d	g	g-c-A-d	d	d/D	D

2. věta *Scherzo*

Druhá věta této suity má název *Scherzo*. Skladba je žertovného charakteru, o čemž vypovídá již samotný název. Předepsané tempo by šlo přeložit jako *rychle, s jassem*. Nutno dodat, že skoro celá věta využívá stupnicových běhů. Věta je napsaná v tónině a moll.

Forma této věty je velká písňová **i A B A'**, přičemž před samotný *díl A* je ještě vložena dvoutaktová *introdukce*. Avšak když si tuto velkou formu rozebereme na menší díly, najdeme prvky rondové formy, ne však striktní. (viz. dále).

Tato věta tedy začíná kratičkou **introdukci** (takty 1 - 2). Ta udává především tóninu celé věty a moll a také tempo celé skladby.

Následuje **díl A** (takty 3 - 46). Ten se skládá z malých **dílů a a' b c a''** a **spojovacího oddílu** k *dílu B*.

Díl a (takty 3 - 10) má periodickou výstavbu. Předvětí tvoří čtyři takty (3 - 6), závětí také čtyři takty (7 - 10). Téměř celý *díl a* se skládá z rychlých stupnicových běhů. Tento *díl* je v tónině a moll.

Po *dílu a* přichází **díl a'** (takty 11 - 19), který je nepatrně odlišný od předchozího *dílu a*. Nutno dodat, že toto není úplně typické. Tento *díl* má též i jako *díl* předchozí periodickou výstavbu, přičemž takty 11 - 14 tvoří předvětí a takty 15 - 18 tvoří závětí.

Tento díl se též i jako díl předešlý skládá z rychlých stupnicových běhů a je napsaný v tónině a moll.

Takty č. 19 – 30 tvoří **díl b**. S příchodem tohoto dílu se mění i charakter celého *dílu A*. Skladatel označuje tuto část výrazem *něžně*. Tento díl už není zcela periodicky vystaven. Tento díl je v tónině e moll, avšak v rámci původního předznamenání a moll.

Díl c (takty 31 - 34) je oproti dvěma předešlým dílům poněkud kratší (tvoří ho pouze čtyři takty). I přes tuto délku je v této práci označen za samostatný *díl c*. Díl je napsaný v tónině E dur. Poslední takt tohoto dílu je přípravou na nový přicházející díl.

V taktu 35 vzniká nový díl, a sice **a''**, který končí taktem č. 44 a je oproti počátečním *dílům a* a *a'* poněkud pozměněn. Použito zde proto bylo odlišné označení *a''*, aby byla zřejmá odlišnost od *dílů a* a *a'*. V tomto dílu se opět navrací rychlé stupnicové běhy. Předvětí tvoří takty 35 - 38 a závětí takty 39 - 44. To je tedy oproti předešlým *dílům a* a *a'* o dva takty rozšířeno. V tomto dílu se navrací opět tónina a moll.

Takty č. 45 - 47 tvoří **spojovací oddíl** k novému dílu B.

Díl B (takty 47 - 71) je kontrastní k *dílu A*. Zatímco *díl A* je tvořen rychlými stupnicovými běhy, *díl B* se oproti němu liší svou zpěvností. Dochází zde též ke zvolnění tempa. Předepsané tempo je *pomalu, zvolna, ne zpěvně*, přesto charakter *dílu B* zůstává zpěvný. Oproti předešlému *dílu A*, který byl tvořen zásadně stupnicovými běhy, je tento *díl B* tvořen akordickými pasážemi s hlavní melodií ve vrchním hlasu. Tato melodie je velice výrazná, a to především díky užití delších notových hodnot.

Díl a (takty 47 - 61) již není pro potřeby této práce rozdělován. Melodie sice tvoří vždy několikataktové úseky, avšak nejedná se zde o klasické periody. Hlavní melodie se v této části postupně třikrát a v různých variantách opakuje. Pak následuje krátký *spojovací oddíl* (takty 57 - 59). A poté se zase zopakuje hlavní melodie ve vrchním hlasu (takty 59 - 61). Při detailnějším zamyšlení nad tímto *dílem a*, můžeme spatřit také náznak variací.

Takty 62 - 70 tvoří **spojovací oddíl** k další části, ve kterém je důležitá především harmonická složka. Akordy v levé i pravé ruce a připravují na příchod kadence.

V taktu č. 71 přichází nezvykle dlouhá, artikulačně obtížná **kadence**, která má virtuózní charakter. Ta graduje k nástupu *dílu A'*.

Přichází poslední **díl A'** (takty 72 - 109). Ten se skládá z **dílů a a''' spoj. odd. b a coda**.

Díl a (takty 72 - 79) je shodný s *dílem a* z velkého *dílu A*. Tento díl je psaný v tónině a moll a lze ho periodicky rozdělit na předvětí (takty 72 - 75) a závětí (takty 76 - 79).

Poté přichází **díl a'''** (takty 80 - 90). Ten se opět trochu odlišuje od *dílů a'* a *a''* z velkého *dílu A*, proto je opět použito nové označení *a'''*. Skládá se z čtyřtaktového předvětí (takty 80 - 83) a rozšířeného závětí (takty 84 - 90). Díl je v tónině a moll.

Takty 91 - 92 představují krátký **spojovací oddíl** k dalšímu malému dílu.

Takty č. 93 - 98 tvoří **díl b**, ve kterém se vyskytuje zpěvná melodie z vrchního hlasu z *dílu B*. Je zde tedy možné zaznamenat absenci šestnáctinových not. Tento díl je napsaný v tónině a moll, avšak vyskytuje se zde často mimotonálně alterovaná dominanta k dominantě a moll.

Díl c nastupuje v taktech 98 - 104. Tento díl moduluje z tóniny D dur přes C dur, B dur, přes mimotonální dominantu do a moll.

V taktech 104 - 109 se navrácí téma z *dílu a*, který lze označit jako **coda**. Jedná se o reminiscenci na kadenci, kdy se zde zrychluje tempo a téma hraje pouze pravá ruka. Akordy v ruce levé se přidávají až v závěru. Tento díl nezazní již celý. Skladba končí v tónině a moll.

Schéma této věty

i	A	B	A'
1-2	3-46	47-71	72-109

A

a	a'	b	c	a''	spoj. odd.
3-10	11-19	19-30	32-34	35-44	45-47
a	a	a	E	a	

B

a		spoj. odd.		kadence
47-61		62-70		71 (jednotaktová)

F

A'

a	a'''	spoj. odd.	b	c	a''''
72-79	80-90	91-92	93-98	98-104	104-109
a	a		a	a	a

3. věta *Nocturno*

Třetí věta této suity pod názvem *Nocturno* je napsaná formou **variací**. Skládá se z *tématu* a *pěti ornamentálních variací*. Předepsané tempo této věty je *pomalú, klidně*. *Nocturno* je napsané v tónině E dur.

První dva takty tvoří **introdukcí** a navozují náladu.

Samotné **téma variací** je uvedeno až v taktech 3 - 10. Toto téma představí nejprve melodie hraná v pravé ruce, levá ruka zde vykonává funkci doprovodu. I tato melodie (obdobně jako 1. věta) výrazně připomíná ruskou lidovou píseň. Téma variací lze periodicky rozdělit na předvětí (takty 3 - 6) a závětí (takty 6 - 10). Téma je napsané v tónině E dur. Harmonický doprovod levé ruky zní velmi jednoduše. Na konci posledního 10. taktu se vyskytuje stupnicový běh, který připravuje na příchod první variace.

Variace č. 1 začíná v taktu č. 11 a končí taktem č. 18. Téma je variováno v melodii pravé ruky, a komponováno tak, že skladatel k melodii původního tématu připojil druhý hlas v terciích. Tuto variaci lze opět jako samotné téma periodicky rozdělit na předvětí (takty 11 - 14) a závětí (takty 14 - 18). Tato variace je též i jako variace předchozí napsaná v tónině E dur. Levá ruka zde plní pouze doprovodnou funkci.

Variace č. 2 (takty 19 - 26) se oproti předešlé variaci značně odlišuje. Jednak tím, že je v pravé ruce, jednak tím, že je napsaná v paralelní tónině cis moll. (pozn.: avšak při zachování původního předznamenání E dur). V této variaci levá ruka provede téma variace, pravá ruka zde tvoří doprovodnou funkci za pomoci tří až čtyřhlasých akordů. Tato variace je opět periodická. Předvětí tvoří takty 19 - 22, závětí takty 22 - 26.

Takty 27 - 29 vytváří **spojovací oddíl** a připravují další variaci.

Variace č. 3 (takty 30 - 37). Tato variace se navrácí do pravé ruky, levá ruka zde plní pouze funkci doprovodu. Variace se opět navrácí do původní výchozí tóniny E dur a je též periodicky stavěna. Předvětí tvoří takty 30 - 33, závětí takty 33 - 37. V rámci taktu č. 37 se objevuje opět stupnicový běh připravující další novou variaci.

Variace č. 4 (takty 38 - 47) se vyskytuje jak v ruce pravé, tak i levé. Levá ruka zde přebírá to, co bylo v ruce pravé, přičemž v ruce pravé se objevuje tříhlasá variace. Tato variace je napsaná v tónině E dur. Co se týče periodického členění na předvětí a závětí, dochází zde ke změně. Předvětí je dlouhé čtyři takty (takty 38 - 41), závětí je však rozšířeno (takty 41 - 47).

Variace č. 5 se vyskytuje v obou rukách, téma přechází do ruky pravé a dochází zde k většímu harmonickému obohacení. Ke změně tóniny zde nedochází. Předvětí v této variaci tvoří čtyři takty (takty 48 - 51) a začíná na dominantě, závětí je zde opět rozšířeno (takty 51 - 63). Závěrečná tónina je E dur.

Schéma této věty

i	V _{téma}	V ₁	V ₂	spoj. odd.	V ₃	V ₄	V ₅
1-2	3-10	11-18	19-27	27-29	30-37	38-47	48-63
E	E	E	cis		E	E	h-E

4. věta *Finále*

Poslední čtvrtá věta má název *Finále*. Charakter této věty je podobný *Scherzu* - věta je rychlá, stavěná na rychlých stupnicových pasážích. Předepsané tempo udává autor *široce, vyzdvihnout*. Tónina závěrečné věty je D dur. Tato věta má virtuózní charakter.

Forma věty je ve srovnání s ostatními větami poněkud složitější: **i a b spoj. odd. a' b' spoj. odd. c spoj. odd. b'' a' b''' spoj. odd. c' d e**, přičemž *dílu a* předchází čtyřtaktová *introdukce* a mezi některými dalšími díly se vyskytují *spojovací oddíly*.

4. věta začíná **introdukci** (takty 1 - 4).

Díl a (takty 5 - 12) se skládá ze stupnicových pasáží v pravé ruce a akordického doprovodu v ruce levé a je v tónině D dur.

Díl b (takty 13 - 22) má odlišný charakter. V pravé ruce se zde střídají akordy se stupnicovými postupy, v levé ruce se střídají samotné standartní basy s akordy. Tento díl je napsaný v tónině D dur.

Spojovací oddíl (takty 23 - 24) spojuje *díl b* s novým dílem.

Poté se navrací *díl a*, avšak v jisté obměně. Proto je tento díl označen jako **díl a'** (takty 25 - 32). V pravé ruce se opět objevují stupnicové postupy, avšak oproti *dílu a* v inverzi. Levá ruka zde plní funkci akordického doprovodu. Tónina tohoto dílu je D dur.

Díl b' (33 - 42) obměňuje *díl b*. V pravé ruce se obdobně jako v *dílu b* střídají rozložené akordy se stupnicovými postupy, levá ruka zde tvoří akordické doprovody. *Díl b'* je napsaný v tónině D dur.

Poté přichází **spojovací oddíl** (takty 43 - 46). Ten spojuje předešlý *díl b''* s novým dílem.

Díl c (takty 46 - 62) se od všech předchozích dílů charakterově zcela odlišuje. V pravé ruce zazní melodie ve vrchním hlasu, další tóny pravé ruky tvoří akordický doprovod. Levá ruka je zde tvořena vždy jedním tónem ve standardním basu. Tónina tohoto dílu je h moll.

Následuje další **spojovací oddíl** (takty 63 - 64). Ten spojuje předchozí *díl c* s dalším novým dílem.

Poté se navrácí *díl b*, avšak opět v jisté obměně, dále tedy jako **díl b''** (takty 65 - 72). Tvoří ho střídání akordů a stupnicových běhů v pravé ruce a střídání samostatných tónů s akordy v ruce levé. Tento díl je napsaný na vedlejších harmonických funkcích tónin e moll a g moll.

Na to navazuje **díl a'** (takty 73 - 80), který je úplně totožný s dřívějším *dílem a'*, proto bylo použito stejné označení. Tónina tohoto dílu je D dur.

Přichází **díl b'''** (takty 81 - 87), který se svým koncem odlišuje od předchozího *dílu b''*. Pravá ruka se opět vytváří střídáním akordů a stupnicových běhů, levou ruku pak tvoří akordický doprovod. Tónina tohoto dílu je D dur.

Následuje **spojovací oddíl** (takty 88 - 92). Tento díl je tvořen akordickými rozklady v pravé ruce a spojuje předchozí *díl b'''* s dalším dílem.

Díl c' (takty 93 - 98) tvoří akordy v pravé ruce s melodií ve vrchním hlasu. V levé ruce se střídají samotné jednotlivé tóny a akordy. Tónina tohoto dílu je B dur.

Na konci taktu č. 98 se objevuje nový **díl d** (takty 98 - 108), který se oproti předešlým dílům opět zcela liší. Z uvedeného důvodu proto dostal zcela nové označení. Tvoří ho akordy v pravé ruce s melodií ve vrchním hlasu a akordický doprovod v ruce levé. Tónina tohoto dílu je D dur.

Závěrečný **díl e** (takty 109 - 116) se skládá z akordů v pravé ruce a akordického doprovodu v ruce levé. Tento díl je napsaný v tónině D dur.

Schéma této věty

i	a	b	spoj.odd.	a'	b'	spoj. odd.	c	spoj. odd.	b''	a'	b'''	spoj. odd.	c'	d	e
1-4	5-12	13-22	23-24	25-32	33-42	43-46	46-62	63-64	65-72	73-80	81-87	88-92	93-98	98-108	109-116
	D	D		D	D		h		e, g	D	D		B	D	D

4.2.2 Interpretace skladby, obtížná místa a poznámky k jejich nácvičku

Interpretace skladby jako celku. Tato suita se skládá ze čtyř samostatných vět. I když by suita měla zaznít celá, není výjimkou, že hráči některou část vynechají. Tato suita bývá na veřejnosti hrána velmi často, a to buď na soutěžích, nebo na závěrečných absolventských koncertech.

Skladba je určena pro knoflíkový akordeon se standardními basy. V případě hry na klávesový akordeon není tak velké rozpětí možné, proto se používají barytonové basy. Co se týče doprovodu, První věta je určena pro hru na barytonové basy, druhá, třetí a čtvrtá věta pak pro hru na standardní basy.

Právě díky převaze hry na standardní basy je možné zařadit některé části do repertoáru již žákům na základních uměleckých školách. Aby skladba vyzněla jako celek, doporučuje se počkat do té doby, než bude žák ovládat i hru na barytonové basy.

1. věta *Píseň*

a) Interpretace

První věta je velice zpěvná a zakládá se na imitační formě. Důležité se zde jeví především nástupy jednotlivých hlasů. Doporučené tempo skladatel udává *Pomalú. Široce*. Technicky skladba není vyloženě náročná, ale vyžaduje znalost skladeb využívajících imitační techniku. Rejstřík v notovém zápisu není uveden, je dobré začít s rejstříkem 8', a poté vždy s nástupem dalšího hlasu volit rejstříky silnější.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácvičku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácvičku: Technicky náročnější se skladba stává s nástupem tématu v basu (od taktu č. 17 dále). Vždy je důležité přichodzí nové téma zvýraznit, což je u akordeonu poměrně těžké. Jak již bylo řečeno dříve, nástroj umožňuje hrát pouze minimální dynamické rozdíly v pravé a levé ruce. Ke zvýraznění nového tématu je tedy zapotřebí i jiných než dynamických prostředků. V tomto případě bývá nejlepším řešením lehký důraz u nově přichodzího tématu pomocí měchů a dále změna rejstříku s každým novým nastupujícím tématem.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácvičku: S příchodem taktu č. 25 se melodická linie postupně začíná rytmicky zahušťovat využitím melodie v tříhlasých akordech. Zde se doporučuje nastudovat pečlivě každý hlas zvlášť.

2. věta Scherzo

a) Interpretace

Tato věta je od věty předchozí zcela odlišná a bývá obvykle hrána velmi rychle. Je tedy technicky velice náročná. U této věty se používá zpravidla jednoduchý osmistopý rejstřík.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácviku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácviku: Prvním lehce problematickým místem se stává introdukci na samém počátku věty (takty 1 - 2). Zde je velice důležité podchytit správné tempo skladby. Pokud se výchozí tempo zvoleno špatně, může to hráči činit potíže po celou dobu skladby. Zde je vhodné si vnitřně představit některou ze středních částí a také nácvik s metronomem. Tím si hráč může velmi dobře osvojit výchozí tempo.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácviku: Další náročnou částí se jeví běhy v pravé ruce (např. *díl a*). Ty je potřeba řádně nacvičit tak, aby se tyto pasáže hráči brzy nepřehrály. Nácvik běhových stupnicových pasáží v pravé ruce v tomto případě může žák učinit za pomoci rytmických změn, například dvě noty rychle a dvě noty pomalu, poté čtyři noty rychle a čtyři pomalu. Základ tkví také ovšem ve správně zvoleném prstokladu.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácviku: V *dílu A - c* se hráč musí více zaměřit na skoky akordů v pravé ruce a řádně je nacvičit. Nácvik může probíhat například tak, že hráč bude akordy hrát co nejdelší a skoky mezi nimi budou tím pádem co nejkratší. Je doporučeno naučit se tyto akordové skoky zahrát nazpaměť, jelikož neustálé dívání se na klávesnici by hráče jen zdrželo a mohlo by dojít k nechtěnému zpomalení původního tempa.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácviku: V *dílu B - a* dochází ke změně charakteru skladby. Z původních stupnicových běhů v pravé ruce vznikají trojhmaty s melodií ve vrchním hlasu, která je navíc svázaná legatem. V tomto úseku je tedy důležité, aby vynikla melodie ve vrchním hlasu pravé ruky. Melodii ve vrchním hlasu je zapotřebí nějak zdůraznit. K tomu nám velmi efektivně pomůže měchový akcent. Je také nutné, aby si zde hráč dobře promyslel prstoklad, aby mohl vrchní melodii dobře svázat do legata.

Obtížné místo č. 5 a poznámky k jeho nácviku: Další problematické místo přichází

v *kadenci*. Kadence jako taková si vyžaduje vždy pečlivě nacvičit. Jedná se o virtuózní úsek skladby, kde by nemělo dojít k sebemenší chybě. V tomto případě jsou při nácvičku efektivní artikulační a rytmické obměny v pomalém tempu, jež bude hráč podle svých možností postupně zrychlovat.

Obtížné místo č. 6 a poznámky k jeho nácvičku: Další problém nastává v *dílu A' - c*. Skladatel využívá sekvenčních postupů v pravé ruce. Tato pasáž vyžaduje jak velký rozsah ruky než je obvyklé, tak technické vycvičení. Při nácvičku je dobré rozdělit akord na jednotlivé hlasy a ty poté samostatně nacvičit. Důležité je také uvolnění ruky a umět místo zahrát po paměti.

Obtížné místo č. 7 a poznámky k jeho nácvičku: Technicky důkladně nacvičit stojí za to v neposlední řadě i *díl A' - a''''*. Je tedy nutností udělit značnou část času pečlivému nácvičku. Objevují se zde stupnicové běhy, které se ještě postupně zrychlují. Toto místo může být nacvičováno obdobně jako na místo na začátku, tedy za pomoci artikulačních a rytmických obměn. Hráč by měl postupovat od velmi pomalého tempa, které bude postupně, podle svých možností zrychlovat.

Obtížné místo č. 8 a poznámky k jeho nácvičku: V této skladbě je velmi důležité, aby hráč udržel po celou větu stejné tempo. U takto rychlé skladby je velmi těžké udržet si jednotné tempo. Hráč by měl mít pocit jakéhosi přirychlování, aby předepsané tempo dodržel. Nejvhodnější variantou je zde důkladný nácviček s metronomem.

3. věta *Nocturno*

a) Interpretace

Nocturno patří mezi zpěvné záležitosti. Je napsáno variační technikou. Nejdůležitější je zde výraz a nasazení správného tempa. Často se stává, že hráči začnou tuto skladbu v příliš rychlém tempu a poté zcela vyplyne záměr této skladby. Předepsané tempo je *pomalou, klidně*. S každou variací nastává i změna rejstříků, čím víc skladba graduje, tím silnější rejstřík hráč zapíná.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácvičku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácvičku: Jako první problém se jeví opět jako i ve *Scherzu* zvolit správné tempo v prvních dvou taktech. Zde hraje totiž jen levá ruka, a jelikož tyto dva takty nejsou technicky nijak náročné, svádějí k rychlejšímu tempu. Pak ale zcela mizí nálada této skladby. Pokud by si interpret zvolil rychlejší tempo

než doporučené, skladba by v tomto případě zcela ztratila na svém charakteru. Doporučuje se především cvičit začátek s metronomem. I jako v případě *Scherza* se osvědčila také vnitřní představa o kousku některého ze středních dílů.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácvičku: Technicky asi nejnáročnějším místem této věty je variace č. 3 (takty 18 - 29). Zde se totiž melodie přesouvá do levé ruky a tudíž je i důležité, aby před pravou rukou vynikala. Pravá ruka zde hraje tří- až čtyřhlasé akordy, což je nutné dobře načíst a nacvičit. Úkolem pravé ruky je také nepřehlušit ruku levou. Pravá ruka má pouze funkci doprovodnou. Efektivní je zde změna rejstříku pravé ruky na co nejslabší a změnu rejstříku levé ruky na silnější. A protože zde pravá ruka plní funkci akordického doprovodu, je žádoucí tento úsek pečlivě dopředu načíst.

4. věta *Finále*

a) Interpretace

Tato věta je charakterově velmi podobná *Scherzu*. Skládá se převážně z rychlých stupnicových běhů v pravé ruce. Předepsané tempo této věty je *široce, vyzdvihnout*. Její technická náročnost spočívá opět jako i ve *Scherzu* v rychlých stupnicových pasážích. Rejstřík se po celou dobu nemění.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácvičku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácvičku: Jako i v již zmíněném *Scherzu* je v této skladbě velmi nutné, aby si hráč na samotném začátku, tj. v *introdukcí* (takty 1 - 4), zvolil správné tempo, od čehož se poté odvíjí tempo celé skladby. Pokud by ho totiž zvolil rychlejší než je zapotřebí, mohlo by se stát, že by následující díl rychlostně nezvládl. Doporučen je především pečlivý nácviček s metronomem a předzpívání malého kousku následující části.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácvičku: Další problém nastává s příchodem rychlých stupnicových pasáží (např. *díl a*). Ty je nutné opravdu dobře nacvičit. Vhodnou variantou je obdobně jako u *Scherza* vycvičit hlavně pomocí rytmických a artikulačních úprav. Hráč by zde měl též velmi dobře promyslet prstoklad pravé ruky.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácvičku: S příchodem *dílu c* nastává další problematické místo. V akordech v pravé ruce totiž musí vyniknout melodie ve vrchním hlasu. Ta si žádá lehké zdůraznění pomocí lehkých měchových akcentů.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácvičku: Nutné je také dobře nacvičit

rozklady čtyřhlasých akordů ve spojovacím oddílu v taktech 88 - 92. Hráč by se měl tyto rozklady naučit hrát nazpaměť, aby ho dívání se na pravou ruku nezpomalilo v původním tempu.

Obtížné místo č. 5 a poznámky k jeho nácviku: Poté nastává *díl c'*, který je tvořen převážně čtyřhlasými akordy v pravé ruce. Zde je nutné, aby vyzněla vrchní melodie. Hráč si zde proto může pomoci lehkým měchovým akcentem.

Obtížné místo č. 6 a poznámky k jeho nácviku: V *dílu d* je podobný problém jako v dílu předchozím. Mezi čtyřhlasými akordy v pravé ruce by opět měla vynikat melodie ve vrchním hlasu. Doporučuje se lehké zakcentování pomocí měchů.

Obtížné místo č. 7 a poznámky k jeho nácviku: Je důležité, aby hráč po celou dobu udržel jednotné tempo. Proto je vhodný důkladný nácvik s metronomem.

4.3 V. A. Zolotarjov: Komorní suita

Notový zápis této suity se nachází v příloze č. 3 v závěru této práce, hudební záznam pak v samostatné příloze v elektronické verzi této práce na přiloženém CD.

4.3.1 Formální a harmonický rozbor

Skladba jako celek

Komorní suitu o šesti částech věnoval V. Zolotarjov svojí ženě Irině. Skladba vznikla v roce 1965. Jedná se o moderní, programní typ suity. Skládá se ze šesti, poněkud krátkých, samostatných vět, které nesou názvy *Večerní preludium*, *Svit luny proudí okny*, *Noční sněžení*, *Tajemná vidění*, *Smutné touhy* a *Stará povídka*. Ve všech případech se jedná o programní názvy. Skladatel v této suitě použil jak hru na standardní, tak i na barytonové basy. Celou suitu též velmi pěkně obohatil pomocí využití vhodné registrace jak pravé, tak levé ruky.

1. věta *Večerní preludium*

První věta má název *Večerní preludium*. Preludium se vyskytovalo již v dřívější barokní suitě. Zde vidíme tedy jistou návaznost na původní barokní suitu. Preludium znamenalo jakýsi úvod a podobně je tomu i u této suity. Tato věta je napsána v tempu *Tranquillo molto espressivo* a má charakter klasického preludia. Věta začíná

v tónině Ges dur a končí v tónině Des Dur.

Věta je psaná v malé písňové formě **i a b**, přičemž před *dílem a* se nachází dvoutaktová *introdukce*.

V taktech 1 - 2 se nachází krátká **introdukce**, která určuje tóninu a tempo této věty.

Poté přichází **díl a** (takty 3 - 12), který se skládá ze čtyřtaktového předvětí (takty 3 - 6) a rozšířeného závětí (takty 7 - 12). Melodie se vyskytuje ve vrchním hlasu pravé ruky a je harmonicky doplněna, a to částečně dvojhmaty a později i akordy v pravé ruce a melodickým tónem hraným na standardní basy v ruce levé. Tento díl je napsaný v tónině Ges dur.

Díl b (takty 13 - 31) je oproti *dílu a* delší. S příchodem tohoto dílu se mění i rejstřík, který dává mimo jiné také najevo příchod nového dílu. *Díl b* se skládá z předvětí (takty 13 - 16) a rozšířeného závětí (část taktu 16 - 31). Melodie je zde nejdříve ve vrchním hlasu pravé ruky jak tomu bylo i v předchozím *dílu a*, postupně se však melodie dostává částečně i do ruky levé (takty 26 - 31). Jak již bylo řečeno dříve, tento *díl b* je oproti *dílu a* značně rozšířen. Tento díl je napsaný v tónině Ges dur.

Schéma této věty

i	a	b
1-2	3-12	13-31
	Ges	Ges

2. věta *Svit luny proudí okny*

Druhá věta se jmenuje *Svit luny proudí okny*. Tato věta je zvláštní v tom, že po celou dobu skladatel využívá tremolo v pravé ruce, které se střídá s trylky. Tempo této věty je *Andantino flessibile*.

Forma druhé věty je rondová. Konkrétně se jedná o malé rondo **i a b a' c a''**, přičemž *dílu a* předchází jednotaktová *introdukce*.

Dílu a předchází krátká **introdukce** (takt č. 1). Tu zde hraje pouze pravá ruka za využití tremola.

Díl a (takty 2 - 17) je psaný v pomalém tempu, je vytvořen z melodie ve vrchním hlasu pravé ruky a ostatní hlasy pravé ruky tvoří tremolo. Levá ruka zde za pomoci akordů standardních basů tvoří doprovod. Tónina tohoto dílu je Ges dur.

Poté přichází zcela kontrastní **díl b** (takty 18 - 23). Ten je oproti *dílu a* rychlý. Je tvořen především trylky, stupnicovými pasážemi v pravé ruce a akordickými doprovody v ruce levé. Tento díl je napsaný v tónině es moll.

Poté se opět navrácí *díl a*, avšak v jisté obměně. Proto je označen jako **díl a'** (takty 24 - 32). V něm zazní melodie vrchního hlasu z *dílu a*, avšak doprovod je zcela jiný. Tvoří ho chromatické postupy v barytonových basech. Tento díl je napsaný v tónině Des dur.

Na to přichází kontrastní **díl c** (takty 33 - 53). Ten je velmi pomalý a něco podobného se ještě v této větě neobjevilo. Tento díl se skládá z melodie ve vrchním hlasu pravé ruky, kterou ještě doplňuje tremolo. Levá ruka zde plní funkci akordických nebo jednohlasých melodických doprovodů. Tento díl je napsaný v tónině cis moll.

Na samotném konci této věty se navrácí opět *díl a*. Ten je téměř totožný s *dílem a* na začátku věty, ale jelikož je rozšířený, lze ho považovat za odlišný. Proto je označen proto jako **díl a''** (takty 54 - 75). Tento díl je napsaný v tónině E dur.

Schéma této věty

i	a	b	a'	c	a''
1	2-17	18-23	24-32	33-53	54-75
	E	es	Des	cis	E

3. věta *Noční sněžení*

Třetí věta má název *Noční sněžení* a je napsaná v tempu *Adagio teneramente*. Charakter této věty je podobný větě první. Tónina této věty je Ces dur.

Forma této věty je malá trojdílná písňová **a b a**.

Díl a (takty 1 - 11) není v tomto nutné dále členit na předvětí a závětí. Pomyslně však takty 1 - 4 tvoří jakési předvětí a takty 5 - 11 jakési závětí. Tato věta

je kompozičně vyřešena podobně jako věta první. Melodii zde nalezneme ve vrchním hlasu pravé ruky, ostatní noty plní funkci harmonického doprovodu. Tónina tohoto dílu je Ces dur.

Poté přichází **díl b** (takty 12 - 24), který je charakterově odlišný od dílu předchozího. V tomto dílu dochází jak ke změně registrace, tak i charakteru věty. Tento díl je oproti předešlému dílu značně uvolněný, daly by se zde najít prvky hudebního impresionismu. Tento díl je napsaný v tónině es moll.

Po *dílu b* se navrácí **díl a**. Autor ho však již v notách nevypisuje, pouze za *dílem b* připisuje označení *Da capo al Fine*. Radí tedy hráči, aby se vrátil na začátek této věty. Tento díl je tedy zcela totožný s prvním *dílem a*.

Schéma této věty

a	b	a (Da capo al Fine)
1-11	12-24	1-11
Ces	es	Ces

4. věta *Tajemná vidění*

Čtvrtou větu označil autor názvem *Tajemná vidění*. Tato věta je napsaná v tempu *Allegretto misterioso con grazia*. Když je dobře interpretována, zní opravdu tajemně.

Forma věty je **a b a' b'**, přičemž mezi jednotlivé díly jsou kromě dvou posledních připsány krátké *spojovací oddíly*.

Díl a (takty 1 - 7) opět není dále nutné nerozdělovat na periody. Melodii hraje pravá ruka, levá ruka hraje melodický doprovod, který se později mění i na harmonický. Skladatel v této části využívá především sekundových kroků a stupnicových pasáží. Tento díl je napsaný v tónině h moll.

Následuje **spojovací oddíl** (takty 8 - 12). Ten je přípravou na nový *díl b*.

Díl b (takty 13 - 18) je oproti *dílu a* charakterově odlišný, a to hlavně tím, že je mnohem rychlejší. Vyskytuje se zde opět velké množství sekundových kroků a stupnicových běhů. V tomto dílu se vyskytují tóniny G dur, B dur, Ges dur, Fes dur.

Po *dílu b* následuje opět krátký **spojovací oddíl** (takty 19 - 20).

Dále se navrací *díl a*, avšak v jisté obměně. Je proto označen jako **díl a'**. Objevuje se v taktech 21 - 28 a je napsaný v tónině d moll.

Po taktu č. 28 přichází rovnou závěrečný **díl b'** (takty 29 - 37), tentokrát mu nepředchází žádný krátký spojovací oddíl. V tomto dílu se krátce zopakuje téma z *dílu b*. Tento závěrečný díl je napsaný v tónině E dur.

Schéma této věty

a	spoj. odd.	b	spoj. odd.	a'	b'
1-7	8-12	13-18	19-20	21-28	29-37
h		G, B, Ges, Fes		d	E

5. věta *Smutné touhy*

Pátá věta se jmenuje *Smutné touhy* a je poměrně krátká. Předepsané tempo této věty je *Lento*.

Forma páté věty je malá písňová **a b**. V této větě nenalezneme oproti větám předešlým žádnou introdukci ani žádné spojovací oddíly.

Díl a (takty 1 - 14) je hrán v tempu označeném jako *Lento*, tedy velmi pomalu. Melodii zde nacházíme ve vrchním hlasu pravé ruky, ostatní noty ruky pravé i levé tvoří doprovod, nikoliv však akordický, nýbrž melodický. Tento díl je určený pro hru na standartní basy. Melodii tohoto dílu není nutné dále členit na periodické úseky, jednak proto, že by byly velmi nepravidelné, jednak proto, že po prvních sedmi taktech se melodie pouze přesune o oktávu níže. Tento díl je napsaný v tónině b moll.

Pozn.: Na konci posledního, tj. 14. taktu tohoto dílu je rychlý stupnicový běh, který lze označit za krátký **spojovací oddíl** k nově přicházejícímu *dílu b*. V práci je ovšem chápán jako konec poslední fráze *dílu a*.

Díl b (takty 15 - 33) se oproti *dílu a* zcela liší, a to jak svým charakterem, tak tempem. Zatímco *díl a* je hraný v tempu *lento* a vyjadřuje pochmurnou náladu, *díl b* je rychlý, živý. Také tempo se zde mění z *Lenta* na *Allegro*. *Díl b* není nutné dále členit, hudba plyne dál. Melodie se zde střídá v obou rukách. Chvilí je hrána v ruce pravé,

poté přechází do ruky levé. Tento díl je napsaný čistě pro barytonové basy. Tento díl je napsaný v tónině b moll.

Schéma této věty

a	b
1-14	15-33
b	b

6. věta *Stará povídka*

Šestá věta má název *Stará povídka* a je z celé suity nejdelší. Tempo této věty je určeno jako *Allegro tranquillo lamentoso cantabile*. Tónina této věty je e moll.

Forma této závěrečné věty je i a a' i a'' c kadence i a''' d. Označení „s čarou“ je zde chápáno ve smyslu malých nepatrných změn v rámci jednoho dílu, nikoliv jako označení pro jednotlivé variace.

V taktech č. 1 - 2 se objevuje krátká **introdukce**. Ta udává především tóninu a tempo.

Díl a (takty 3 - 10) se skládá z předvětí (takty 3 - 5) a závětí (takty 6 - 10), přičemž zde zazní téma v melodii (nejprve dva takty v levé ruce, poté přebírá téma ruka pravá). Tento díl je napsaný v tónině e moll.

Díl a' (takty 11 - 29) je oproti *dílu a* o trochu pozměněn. Dochází zde ke změně tóniny na h moll. Předvětí tvoří takty 11 - 14, závětí (takty 15 - 29) je rozšířené.

V taktech 30 - 31 nastupuje opět dvoutaktová **introdukce**. Ta změní tóninu na fis moll.

Poté přichází **díl a''** (takty 32 - 49). Tento díl je opět trochu pozměněn. Předvětí tvoří takty 32 - 35, závětí je zde rozšířené (takty 36 - 49). Tento díl je napsaný v tónině cis moll.

S taktem č. 50 přichází nový **díl c**, který končí taktem č. 66. Tento díl je oproti předešlým zcela odlišný. Je napsaný v tónině cis moll.

V taktu č. 67 se vyskytuje **kadence** virtuózního charakteru obohacená o vibrato.

Poté nastává opět **introdukce** (takty 68 - 69).

Následuje díl **a'''**, nyní v tónině cis moll. Skládá se opět z předvětí (takty 70 - 73) a rozšířeného závětí (takty 74 - 83).

V taktu č. 84 přichází nový **díl d**, který končí taktem č. 95. Tento díl je zcela odlišný. Je v tónině gis moll.

Schéma této věty

i	a	a'	i	a''	c	kadence	i	a'''	d
1-2	3-10	11-29	30-31	32-49	50-66	67	68-69	70-83	84-95
	e	h		cis	cis			cis	gis

4.3.2 Interpretace skladby, obtížná místa a poznámky k jejich nácvičce

Interpretace skladby jako celku. Zolotarjovova komorní suita se skládá z šesti samostatných vět. Jelikož jsou tyto věty poměrně krátké, je možné zařadit žákům/studentům do jejich repertoáru pouze některé z nich. Avšak lepší by samozřejmě bylo, kdyby skladba mohla zaznít jako celek. Tato suita je též mezi hráči velmi oblíbená a často zní na soutěžích.

Co se týče basového doprovodu, první a třetí věta je určena pro hru na standardní basy, druhá a pátá věta pro hru na standardní i barytonové basy, čtvrtá a šestá věta pro hru na barytonové basy.

I když se spíše doporučuje zadávat tuto skladbu až studentům konzervatoře, je možné zařadit do repertoáru některé věty i žákům základních uměleckých škol (zpravidla věty určené jen pro hru na standardní basy).

1. věta *Večerní preludium*

a) Interpretace

První věta této suity má název *Večerní preludium*. Jak již sám název napovídá, je nutné, aby hráč navodil správnou náladu této věty. *Večerní preludium* je napsané

v tempu *Tranquillo molto espressivo*. To je poměrně pomalé. Při interpretaci této věty je důležité, aby hráč vystihl především zpěvnost skladby. Skladatel v této větě doporučuje používat řadu rejstříků, jejichž síla postupně graduje s vrcholem skladby. Poté, co se skladba začíná zklidňovat i síla rejstříků slábné.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácvičku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácvičku: Prvním důležitým úkolem hráče při interpretaci této věty je, aby si určil správné tempo hned v *introdukcii* (takty 1 - 2). Pokud tak neučiní, hrozí, že skladba ztratí svůj původně zamýšlený charakter. Pro žáka je vhodný nácviček metronom a vnitřní představu středního dílu.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácvičku: Jak již bylo řečeno, tato věta je založena především na zpěvnosti. Proto tkví největší problém v tom, aby dal hráč vždy vyniknout vrchní melodii v pravé ruce, která je ještě podbarvena akordy. Jak již dříve ve své práci několikrát zmiňuji, akordeon neumožňuje hrát ve stejný okamžik odlišnou sílu v pravé a levé ruce, natož vyniknout pouze jednomu hlasu pravé ruky z celého akordu. V tomto ohledu je velmi důležité frázování, kde je zapotřebí, aby hráč opravdu dodržel původní zápis. Podstatou správného frázování je naplánování obrátů měchu, jelikož nástroj neumožňuje hrát „nekonečně“ dlouho. Pro vyniknutí hlasu v pravé ruce je dále stěžejní záležitostí správná volba registrů. Pro pravou ruku by v tomto případě měl být zvolen silnější druh registru a pro levou ruku slabší druh registru. Velmi žádoucí je též volit s novými nástupy frází vždy nový rejstřík. Tím se melodie ještě více vygraduje.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácvičku: S předchozím problémem souvisí i problém další. Ten spočívá v tom, že melodie ve vrchním hlasu je napsána v poměrně dlouhých frázích. Pro zachování těchto frází je zapotřebí poměrně velké množství vzduchu v měchu. To je u akordeonu, jak již bylo řečeno, omezené. Je proto nutný přesný plán toho, kde hráč bude měch otáčet, aby nedošlo k narušení jednotlivých frází. Špatně napsané obraty by totiž narušily jednotlivé fráze a skladba by tak ztratila svoji zpěvnost.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácvičku: Dalším obtížným místem této věty je dynamické vystavění jednotlivých frází. Výstavbu jednotlivých frází též velmi usnadní změna registrů s každou novou přichozí frází.

Obtížné místo č. 5 a poznámky k jeho nácvičku: Jako další problém, nikoliv však tak závažný, tkví v samotné notaci. Od taktu č. 19 až do konce se musí hráč totiž vypořádat se čtením tří linek. Obvykle se akordeonový part zapisuje pouze do linek dvou, kdy vrchní linka je určena pro ruku pravou a spodní linka pro ruku levou. Ta hraje buď v basech

standardních nebo barytonových, což je vždy předem označeno. Pokud je ovšem při hře zapotřebí, aby zněly dohromady jak basy standardní, tak basy barytonové, používá se pro lepší přehlednost zápis do tří linek. Je potřeba, aby se hráč uměl ve třech linkách bez problémů orientovat. Jelikož se notace od taktu č. 19 přesouvá ze dvou linek do tří, je velice žádoucí, aby si hráč noty dopředu pořádně nastudoval.

Obtížné místo č. 6 a poznámky k jeho nácviku: S předchozím problematickým místem souvisí i problém následující. Jelikož je od taktu č. 19 použit zápis do tří notových linek, není problémem hráče jen dobrá orientace v těchto linkách, ale i nácvik hry standardních a barytonových basů současně. To je hráčsky již velice náročné. Proto by měl hráč tato místa pečlivě nacvičit ve velmi pomalém tempu a poté podle možností zrychlovat. Vše usnadní též přesný zápis prstokladů levé ruky.

Obtížné místo č. 7 a poznámky k jeho nácviku: Toto problematické místo se soustředí na poslední závěrečný akord. Tím skladba končí „do ztracena“, proto je zde žádoucí tzv. *měkké zakončení tónu*, které se provádí pomocí práce s měchy. Nácvik měkkého zakončení je zmíněn již dříve, interpret se může inspirovat například *Školou hry na akordeon* od Machalíčkové, Havlíčka, Ondruše.

2. věta *Svit lunny proudí okny*

a) Interpretace

Tato věta je od věty první zcela odlišná. Jednak svým charakterem, jednak technikou, kterou je prováděna. Tato věta je pomalá, doporučené tempo této části je *Andantino flessibile*, avšak vyskytují se zde i rychlejší části. S příchodem nového dílu se zpravidla mění i barva rejstříku.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácviku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácviku: Hned v prvním taktu je nutné, aby interpret zvolil správné tempo, které ho pak bude provázet celou větou. Pokud tak neučiní, může skladba ztratit svůj charakter nebo se hráč může dostat do technických potíží. Toho docílí především nácvikem s metronomem či předzpíváním si kousku dalšího *dílu a*.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácviku: Dalším nepříjemným místem bývá tremolo v pravé ruce obohacené o melodii hranou v legatu ve vrchním hlasu. To je technicky také dosti náročné a vyžaduje to jistou technickou průpravu. Legato je

v tomto případě zapotřebí hrát velmi pečlivým způsobem a doplňující tremolo velmi lehce, jednak aby nepřehlušilo vrchní melodii, jednak aby hráč nechytl do ruky křeč. Pro nácvik tremola nám bude sloužit především nácvik uvolňování ruky.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácviku: Čistě technický nácvik vyžadují i trylky s následným rychlým stupnicovým během v taktech 18 - 21. Zde je zapotřebí dostatečně uvolnit ruku, aby nedocházelo ke svalovému napětí.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácviku: Další technicky náročné místo se jeví v taktech 24 - 31. Zde se po hráči požaduje hra pravé ruky v oktávách ještě umocněná legatem. Toto si žádá také zvláštní nácvik, a to tak, že hráč vždy o chvíli déle zadrží vrchní hlas pravé ruky nebo skluzem.

Obtížné místo č. 5 a poznámky k jeho nácviku: V taktech 24 - 31 se objevují rychlé stupnicové běhy v levé ruce. To může zejména díky malým mezerám mezi basy dělat některým hráčům potíže. Obzvláště, když je třeba zahrát běhy v rychlejším tempu. Jelikož jsou basové knoflíky velmi blízko u sebe, je vhodné toto místo nacvičit nejprve pomalu a postupně podle možností hráče zrychlovat.

Obtížné místo č. 6: Posledním místem, které by podle mého názoru stálo za to, věnovat mu delší pozornost při nacvičování, je *vibrato* v taktech 33 - 36. Jedná se o zvláštní techniku, kterou je akordeon schopen zahrát. Aby však výsledek byl dokonalý, vyžaduje tato technika trochu nácviku. To se u tohoto nástroje tvoří pomocí měchů. Je zapotřebí, aby žák uměl měchy levou rukou pravidelně rozkmitat. V levé ruce nesmí přitom docházet ke svalovému napětí.

3. věta Noční sněžení

a) Interpretace

Interpretace třetí věty se podobá interpretaci věty první. Tato věta má být hrána v tempu *Adagio teneramente*. Náročnost věty spočívá obdobně jako u věty první hlavně ve výrazové složce. Hráč si v této části může také pohrávat s barvami rejstříků, k čemuž mu dopomáhá hlavně přepínání jednotlivých rejstříků, vždy spolu s příchodem nového dílu.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácviku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácviku: První problém by v tomto případě mohla opět hráči dělat melodie ve vrchním hlasu pravé ruky. Ta je v tomto případě ještě

obohacená o tremolo a je podobně jako ve větě první ze všech hlasů nejdůležitější. Jelikož je vrchní melodie opět podbarvena dalšími tóny jak v ruce pravé, tak i levé a možnosti nástroje nedovolují hráči dynamicky vyzdvihnout do popředí pouze jeden hlas, musí hráč vyznění melodie vhodným způsobem nacvičit. Oproti větě první má zde ale výhodu, že vrchní hlas není spojen *legatem*, je požadováno spíše *tenuto*, a tak to není v tomto případě tak technicky náročné. Aby byla zvýrazněna melodie ve vrchním hlasu pravé ruky, je zde nutné zvolit silnější rejstřík pro pravou ruku než pro levou. Zvýraznění melodie též usnadní i lehký akcent měchem, který si zde hráč může dovolit, protože melodie ve vrchním hlasu se hraje v *tenutu*, nikoli v *legatu*.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácviku: Technicky lehce náročnější jsou dále takty 12 - 13 a 16 - 17, kde je zapotřebí patřičně nacvičit rozklady akordů v pravé ruce. Ty je potřeba nacvičit nejdříve v pomalém tempu, a poté začít zrychlovat, podle možností hráče.

4. věta *Tajemná vidění*

a) Interpretace

Tajemná vidění jsou charakterově a tím i interpretačně zcela odlišná oproti větám předešlým. Dochází zde jednak k mírnému zrychlení tempa na *Allegretto misterioso con grazia*, jednak k přechodu od prostředků výrazových (ty jsou však v některých pasážích stále zachovány) k větší technické zručnosti. Příchod nového dílu zde interpret může bez problému umocnit změnou rejstříku.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácviku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácviku: První problém v této větě činí melodická linka v pravé ruce (takty 1 - 7), která by měla vyznít co nejvíce zpěvně. V tomto případě to zpravidla nebývá velký problém, protože melodická linie je zpravidla napsaná na první době. Velmi dobře lze melodickou linku zdůraznit pomocí lehké akcentace měchu, kdy hráč zdůrazní vždy první, čtvrtou, sedmou a desátou dobu.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácviku: Další problém spočívá v rozkladových pasážích v levé ruce (takty 1 - 2). Tyto pasáže se během této věty ještě několikrát objevují. Je velmi dobré pečlivě technicky tyto rozklady nacvičit, aby nedocházelo ke svalovému napětí v levé ruce, a to od pomalého tempa a postupně pak zrychlovat. Velice důležité je při tom uvolnění levé ruky, což není snadné kvůli

řemenu, který ruku drží.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácviku: Takt č. 8 s sebou přináší nový problém, a sice rychle se opakující tóny v pravé ruce. Toto problematické místo je nutné technicky dobře vycvičit, aby nedocházelo ke splývání tónů, a to nácvikem rychlé výměny prstů. Díky tomu nedochází k pozdějšímu nežádoucímu přehrání místa.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácviku: V taktech 10 - 12 se přesouvá melodie z ruky pravé do ruky levé. Doporučuje se, aby žák zeslabil rejstřík pravé ruky a lehkým měchovým akcentem vyzdvihl vždy první dobu ruky levé.

Obtížné místo č. 5 a poznámky k jeho nácviku: Takty 13 - 18 s sebou přinášejí opět vyšší technickou obtížnost. Hráč by měl proto toto místo dobře technicky nacvičit v pomalém tempu a neustále procvičovat, jinak může hrozit to, že se toto místo hráči technicky přehraje.

Obtížné místo č. 6 a poznámky k jeho nácviku: V taktech 25 - 27 dochází obdobně již jako dříve k vyzdvihnutí melodie v pravé ruce. To je ale ztíženo zadržením nejvrchnějšího hlasu po dobu celých tří taktů a opakovanými tóny ve spodním hlasu pravé ruky. Žák toho docílí především vhodným výběrem rejstříku. Pro rychle se opakující tóny je vhodné toto místo cvičit střídáním prstů, avšak pokud to možnosti hráče dovolují.

Obtížné místo č. 7 a poznámky k jeho nácviku: Poslední interpretační problém této věty spočívá ve znělosti závěrečného tónu. Zde je vhodné použít tzv. *měkké zakončení tónu*, jehož nácvik uvádím již v předchozích radách.

5. věta *Smutné touhy*

a) Interpretace

Pátá věta je oproti větě předešlé charakterově odlišná. Navrací se zde totiž opět pomalé tempo *Lento* a zpěvnost. Příchod nového dílu zde opět dává najevo změna rejstříků.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácviku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácviku: Jelikož melodie se nachází v této větě opět ve vrchním hlasu a je opět doprovázena dalšími tóny, je nutné, aby melodie ve vrchním hlasu vynikla. Docílí se toho jednak pomocí vhodně zvoleného rejstříku v pravé ruce, silnějšího než je rejstřík ruky levé. Dále je velice důležité zachovat *legato* v pravé ruce, k čemuž nám velmi dopomůže správná volba prstokladu a dále správné

frázování.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácviku: Rychlý stupnicový běh v taktu č. 14 si žádá pečlivé nacvičení. Nejlepší radou je zde nácvik nejprve v pomalém tempu, poté začne žák postupně zrychlovat, v rámci svých možností.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácviku: Dvojhmaty (takty 23 - 27) žádající důkladné *legato* je zapotřebí též pečlivě nacvičit. K tomu pomůže zejména důkladně zvolený prstoklad.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácviku: Jako poslední místo žádající jistý cvik je běh v basech (takty 31 - 32). Jelikož jsou basové knoflíky velmi blízko u sebe, je nutné rychlý stupnicový běh řádně vycvičit. Nejprve je třeba tedy nácvik v pomalém tempu a poté může hráč postupně podle svých možností začít zrychlovat.

6. věta *Stará povídka*

a) Interpretace

Stará povídka je závěrečnou větou této suity. Zde se opět mění charakter, tato závěrečná věta je v poměrně rychlém tempu *Allegro tranquillo lamentoso cantabile* a žádá si především technicky kvalitně vycvičit. Příchod nového dílu bývá někdy zvýrazněn změnou rejstříku, avšak není to pravidlem.

b) Obtížná místa a poznámky k jejich nácviku

Obtížné místo č. 1 a poznámky k jeho nácviku: Za první interpretačně problematické místo se jeví takty 1 - 2. Jedná se o jakousi *introdukci* a je zde opravdu velmi důležité nasadit správné tempo. Od toho se odvíjí poté celá věta. Pro volbu správného tempa je vhodný nácvik s metronomem a dále předzpívání si krátkého kousku z následujícího *dílu a*.

Obtížné místo č. 2 a poznámky k jeho nácviku: Téměř celou touto větou procházejí rychlé šestnáctinové noty v intervalu malé tercie. Tyto úseky se postupně vystřídají v pravé i levé ruce. Jelikož je tato věta napsaná poměrně v rychlém tempu, lze označit tyto úseky skoro již jako tremolo. Je tedy velice důležité tyto úseky řádně nacvičit, aby nedocházelo k nepravděpodobnosti a svalovému napětí obou rukou, při čemž levá ruka mívá tendenci ke svalovému napětí mnohem častěji.

Obtížné místo č. 3 a poznámky k jeho nácviku: Jelikož vždy jedna ruka hraje tremolové úseky, druhá ruka k ní tvoří melodii. Ta se střídá postupně v levé i pravé ruce.

Je tedy nutné tuto melodii nějakým způsobem vyzdvihnout a tremolo chápat jen jako doprovod. Pokud má hráč na nástroji dostatečný počet bradových rejstříků, doporučuji tyto rejstříky v této větě plně využít. Rejstřík v melodii by měl být vždy silnější než doprovod v malých terciích.

Obtížné místo č. 4 a poznámky k jeho nácviku: Dalším náročným místem je *kadence* v taktu č. 67. Zde je zajímavá hlavně technika provedení – *vibrato*, která vyžaduje dlouhodobější nacvičení. Vibrata zde hráč docílí pomocí rozkmitání levého diskantu nástroje. Je při tom důležité dbát na uvolnění levé ruky, aby nedocházelo ke svalovému napětí.

Obtížné místo č. 5 a poznámky k jeho nácviku: Poslední problematické místo tvoří závěrečný takt celé skladby, a sice takt č. 95. Zde je velmi důležité, aby závěrečný akord byl tzv. *měkce zakončen*. Toho žák docílí tak, že při zmáčknutí kláves a basů nejprve zastaví měch a poté teprve pustí klávesy.

5. Výsledky analýzy, porovnání suit

V průběhu rozboru bylo zjištěno, že všechny tři suity spadají do oblasti moderního typu suit, a to buď programních nebo archaizujících.

Děrbenkova Malá suita se skládá z těchto čtyř vět: *Polka*, *Balalajka*, *Starý kolovrátek/Starý flašinet*, *Kohoutci/Kohoutí zápas*. První větu v tomto případě zastupuje modernější typ tance (Polka), další věty mají čistě programní názvy. Po celkové analýze lze Děrbenkovu suitu zařadit díky první větě mezi suity s novějšími tanci, kvůli převaze programních názvů by však mohla být zařazena také mezi suity programní.

Co se týče interpretace, výhodou v tomto případě jsou jednoznačně programní názvy jednotlivých částí suity. Ty žákům dovolují plně zapojovat jejich fantazii. Tuto skladbu je vhodné zadávat žákům či studentům ihned po osvojení si hry na barytonové basy. Dříve to býval zpravidla první ročník studia na konzervatoři, v dnešní době je možné tuto suitu zadat i žákům základních uměleckých škol, kteří hru na barytonové basy již bez problémů zvládají.

Naopak v **Cholminovově Suitě** lze zaznamenat jistou souvislost s původní barokní suitou, a to především v názvech jednotlivých vět: *Píseň*, *Scherzo*, *Nocturno*, *Finále*. *Píseň* v tomto případě představuje jakýsi úvod, který byl v barokních suitách pojmenováván například jako *Preludium* či *Ouvertura*. *Píseň* je spíše pomalého tempa. Následující rychlou větu v tomto případě zastává *Scherzo*. To je od první věty odlišné jak svým charakterem, tak i tempem. Poté nastupuje kontrastní *Nocturno* a na závěr zazní *Finále*, které bylo také v barokních suitách postupem času běžnou záležitostí. Tuto suitu bych chápala jako moderní a zařadila bych ji mezi archaizující typ suity.

Interpretace této skladby je ve srovnání s Děrbenkovou *Malou suitou* poměrně náročnější. Skladba vyžaduje výbornou orientaci v barytonových basech (například v *Písni* je již po interpretovi vyžadována znalost polyfonní techniky), velmi rychlé tempo ve druhé a čtvrté větě vyžaduje též výbornou technickou průpravu. Proto je vhodné zadávat tuto suitu studentům konzervatoří, a to až ve vyšších ročnících (čtvrtý ročník a výše).

Zolotarjovova Komorní suita se skládá ze šesti následujících částí: *Večerní preludium*, *Svit luny proudí okny*, *Noční sněžení*, *Tajemná vidění*, *Smutné touhy*, *Stará pohádka*. I přes to, že první věta je *Preludium*, které se vyskytovalo už v barokní podobě suity, lze toto dílo považovat spíše za programní druh moderní suity.

U této skladby usnadní hráči interpretaci programní názvy jednotlivých vět. Tato skladba je náročná jak na výrazovou složku, tak i na složku technickou (některé věty

vyžadují hru standardních a barytonových basů najednou). Skladbu je doporučeno zadávat studentům konzervatoří, a to kdykoliv v průběhu studia. Student konzervatoře by měl nároky na interpretaci této skladby bez problému zvládnout.

6. Dotazníky

6.1 Cíle dotazníků

Hlavní cíle tohoto šetření byly celkem tři. Prvním cílem bylo zjistit využití a oblíbenost suity jako hudební formy u učitelů základních uměleckých škol a konzervatoří. Druhým cílem bylo zjistit, jestli tito učitelé zadávají suity svým žákům a studentům také v rámci soutěžního repertoáru. Třetím cílem bylo zjistit konkrétní autory a názvy suit, které učitelé svým žákům a studentům nejčastěji zařazují do jejich repertoáru.

6.2 Popis dotazníků

K vlastnímu šetření byly použity dva dotazníky vlastní konstrukce. Oba tyto dotazníky nebyly zaměřeny na statistické vyhodnocování, důležité byly především názory učitelů. Dotazníky byly vytvořeny v elektronické podobě - pomocí internetové aplikace „Google Docs“ (Formuláře dotazníků jsou k nahlédnutí na následujících odkazech. Dotazník pro konzervatoře: <https://docs.google.com> respektive dotazník pro základní umělecké školy: <https://docs.google.com> aktivní ke dni 22. 6. 2014). Obsahovaly celkem 15 otázek, z toho 5 obecných (například: *Kolik vám je let?*) a 10 týkajících se přímo výuky na základních uměleckých školách a na konzervatořích. Dotazníky obsahovaly stejné otázky, zpravidla s možnostmi odpovědí *ano - ne*. Poslední otázka byla otevřená. Rozdíl spočíval pouze v tom, pro jaký typ školy byl dotazník určen. První dotazník se zaměřoval na výuku na základních uměleckých školách, druhý dotazník byl zaměřen na výuku na konzervatořích. Pokud některý z učitelů učí současně na více školách, dotazník mu byl poslán na obě školy, a tudíž vyplnil dotazník vícekrát.

Pomocí e-mailu byly dotazníky rozposlány celkem na 109 adres. Z toho 103 adres patřilo učitelům základních uměleckých škol a 6 adres učitelům (profesorům) konzervatoří. Dotazníky byly rozeslány do všech krajů České republiky. Z celkového počtu byly 3 e-maily navraceny s tím, že dotazníky dotyčným nefungují. I přes veškerou snahu přeposlat dotazníky znovu, se nepodařilo dotyčným dotazníky vyplnit. Dále přišly 2 omluvné e-maily, ve kterých dotyčný/á učitel/ka vysvětlili, že se už nejedná o jejich obor. Vyplněných dotazníků se mi vrátilo celkem 26, z toho 23 bylo směřováno pro odpovědi týkající se základních uměleckých škol a 3 pro odpovědi týkající

se konzervatoří. 1 dotazník směřovaný na odpovědi týkající se základních uměleckých škol byl vyplněn nepřesně, avšak na odpovědi to nemělo žádný vliv, proto byl považován za správně zodpovězený.

6.3 Výsledky šetření

Z šetření vyplynulo následující:

Co se týče dotazníku pro základní umělecké školy, v tomto případě na dotazník odpovědělo celkem 23 osob, z toho 11 mužů a 12 žen, jejichž délka praxe se pohybuje mezi 2 - 41 lety. Počet žáků, které tito učitelé vyučují, se pohybuje mezi 4 - 26 žáky. Na otázku, jestli zařazují svým žákům do repertoáru také suity, 13 z dotazovaných odpovědělo, že ano a 10, že ne. Otázka byla rozšířena dále, a sice o to, zda zařazují svým žákům do repertoáru také suity českých a ruských autorů. Co se týče českých autorů suit, 12 dotazovaných odpovědělo, že tyto suity žákům do repertoáru zařazuje a 10 dotazovaných nikoliv. Co se týče ruských suit, zde byl výsledek poněkud odlišný. 6 dotazovaných odpovědělo, že ruské suity svým žákům do repertoáru zařazuje a 17 nikoliv. Na otázku, zda momentálně hraje některý učitelův žák nějakou suitu, byl výsledek naprosto totožný s výsledkem předchozím. 8 učitelů také uvedlo, že zařazují suitu jako útvar žákům do soutěžních repertoárů, 15 učitelů nikoliv. Na otázku, jestli některý z jejich žáků ovládá hru na barytonové basy, odpovědělo 7 dotazovaných ano a 16 dotazovaných ne. Při rozšíření otázky, zda učitelé zařazují svým žákům do repertoáru suity, kde je zapotřebí hry na barytonové basy, zazněla v pěti případech odpověď ano a v osmnácti případech ne.

V poslední závěrečné otázce bylo po dotazovaných požadováno, aby uvedli minimálně tři konkrétní autory a suity. Odpovědi byly následující:

Ilja Havlíček: *Drobné suity pro akordeon*

Vladislav Zolotarjov: *Dětské suity*

Jevgenij Děrbenko: *Malá suita*

Otmar Gerster: *Taneční suita*

Wilhelm Bernau: *Cikánská suita*

Jan Truhlář: *Perger Suite*

Béla Bartók: *Rumunské tance*

Jaroslav Bílek: *Malá prázdninová suita*

Milan Novotný: *Suity pro malé akordeonisty*

Anonym: *Staroitalská suita*

Ilja Havlíček: *Suity pro akordeon*

Milan Dlouhý: *Suita pro akordeon*

Anonym: *Staroanglická suita*

Petr Fiala: *Nálady*

Jiří Pauer: *Suity pro akordeon*

Jan Vídeňský: *Pohádkové sny*

Co se týče dotazníku určeného pro konzervatoře, v tomto případě na dotazník odpověděly pouze 3 osoby, z toho 2 muži a 1 žena, jejichž délka praxe se pohybuje mezi 15 - 32 lety. Počet studentů, které tito učitelé momentálně učí, se pohybuje mezi 5 - 6 studenty. Na otázku, jestli zařazují svým žákům do repertoáru také suity, všichni 3 dotazovaní odpověděli, že ano. Otázka byla dále rozšířena o dotaz, zda zařazují svým studentům do repertoáru také suity českých a ruských autorů. Co se týče českých autorů suit, všichni 3 dotazovaní odpověděli, že tyto suity žákům do repertoáru zařazují. Co se týče ruských suit, odpověděli 2 z dotazovaných, že tyto suity svým studentům do repertoáru zařazují a 1 dotazovaný, že nikoliv. Na otázku, zda momentálně hraje některý učitelův žák nějakou suitu, odpověděli všichni 3 dotazovaní, že ano. Všichni 3 dotazovaní také uvedli, že zařazují suitu jako útvar svým studentům do soutěžního repertoáru. Na otázku, zda některý z jejich studentů ovládá hru na barytonové basy, odpověděli všichni shodně, že ano. Při rozšíření této otázky, jestli učitelé zařazují svým žákům do repertoáru suity, kde je zapotřebí hry na barytonové basy, zněla ve všech třech případech odpověď ano.

V poslední závěrečné otázce bylo po dotazovaných požadováno, aby uvedli minimálně tři konkrétní autory a suity. Odpovědi byly následující:

Johann Sebastian Bach: *Anglické suity*

Johann Sebastian Bach: *Francouzské suity*

Vladislav Zolotarjov: *Komorní suita*

Frank Angelis: *Suita pro akordeon*

Václav Trojan: *Princ Bajaja*

Václav Trojan: *Císařův slavík*

Alfred Schnittke: *Suita ve starém stylu*

Jindřich Feld: *Suita*

Jiří Lukeš: *Partita*

Pavel Trojan: *Malá suita*

6.4 Závěr šetření

Z výsledků šetření vyplynulo, že suita jako hudební forma na základních hudebních školách i na konzervatořích oblíbená ve většině případů je. Většina učitelů ji celkem běžně zařazuje do repertoáru svých žáků/studentů. Dokonce jim suitu jako útvar běžně zařazují také do soutěžních repertoárů. Co se týče výpisu konkrétních autorů a suit, kteří žáci/studenti od svých učitelů dostávají k nastudování, učitelé uvedli celkem pestrý výčet těch „pro ně nejběžněji zařazovaných“ děl. Ve výčtu ruských děl se mimo jiné objevila také Děrbenkova *Malá suita* či Zolotarjovova *Komorní suita*. Z českých děl to pak byl například Trojanův *Princ Bajaja* či *Císařův slavík*.

Pozn. Konkrétní výsledky obou šetření jsou dostupné v elektronické podobě této práce jako samostatné přílohy ve dvou souborech formátu pdf.

7. Závěr

Hlavním cílem této diplomové práce byla analýza vybraných akordeonových suit a následné přiblížení problematiky jejich interpretace. Po detailní analýze tří ruských akordeonových suit a dotazníkovém šetření mezi učiteli základních uměleckých škol a konzervatoří bylo zjištěno:

Hypotézy analýzy:

H₁: ano

H₂: ne

Hypotézy dotazníků:

H₃: ano

H₄: ano

H₅: ano

Analýzou tří akordeonových suit byla odhalena řada obtížných míst, a to jak po stránce technické, tak i po stránce interpretační. Z tohoto důvodu byla potvrzena hypotéza H₁, zadávat tyto tři suity žákům a studentům až po zvládnutí hry jak na standardní, tak i barytonové basy. Jelikož jednotlivé části suit bývají zpravidla výrazově i technicky kontrastní, má učitel možnost vybrat jen některé části suity, a to dle individuálních potřeb žáka. Proto se nepovažuje za moc vhodné zadávat žákům/studentům suity jako celek, čímž vyvracíme hypotézu H₂.

V dotazníkovém šetření byly potvrzeny hypotézy H₃, H₄ i H₅. Suita jako hudební forma je u učitelů základních uměleckých škol i konzervatoří oblíbená a žákům běžně zařazována do soutěžního repertoáru. Ve většině odpovědí se v poslední dotazníkové otázce vyskytla minimálně jedna ze tří v této práci rozebíraných suit.

Při samotné analýze vznikly dva vnitřní rozpory. První se týkal toho, zda zadávat tyto tři suity žákům/studentům už na základních uměleckých školách nebo až na konzervatořích. Druhý rozpor byl obecnějšího charakteru a vycházel z otázky, zda je lepší interpretovat suitu vždy jako celek nebo žákům vybírat jen některé, zpravidla kontrastní části.

Po zpracování této diplomové práce došlo ke zjištění, že všechny tři tyto suity měly být žákům zadávány spíše až v pozdějším věku, kdy žák/student již dokonale zvládá hru na barytonové basy. Na místě by bylo počkat a zadat dotyčnému některou z těchto suit spíše až na konzervatoři. Co se týče druhého rozporu, přestože praxe hovoří jinak, měla by být suita interpretována jako celek, aby žáci/studenti lépe pochopili tuto hudební formu.

I přes tento autorský názor zůstává nespornou výhodou vybírat jen některé, zpravidla kontrastní části suit.

V práci se vyskytly potíže při překladech názvů jednotlivých částí suit. Většina názvů byla překládána z ruského jazyka, přičemž mnohé ruské výrazy nemají přesné české ekvivalenty.

V rámci tohoto zjištění by jistě stálo za to, věnovat se dále problematice překladů názvů děl a jejich částí, což by přineslo jistě řadu zajímavostí.

„Kdo chce pochopit hudbu, nepotřebuje ani tak sluch, jako srdce.“

Jiří Mahen⁵¹

⁵¹ <http://citaty.net/autori/jiri-mahen/> staženo: 23. 6. 2014, 8:05

Zdroje

Knižní zdroje:

ADÁMKOVÁ HEIDROVÁ, H.: *Dějiny hudby pro studenty hudebního gymnázia*. Ostrava: Janáčkova konzervatoř a gymnázium v Ostravě, 2010. Dostupné také z: http://hudobnik.wbl.sk/dejiny_hudby_-_skripta_-_srpen_2010.pdf

(staženo: 14. 6. 2014, 18:22)

JANEČEK, K.: *Harmonie rozborem*. Praha: Supraphon, 1982. ISBN 02-063-82

JANEČEK, K.: *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

JIRÁK, K. B.: *Nauka o hudebních formách*. Praha: Panton, 1985. ISBN 35-100-85

KOUBA, J.: *ABC hudebních slohů*. Praha: Supraphon, 1988. ISBN 02-145-88

MACEK, P.: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997.
ISBN 80-7058-462-9

MACHALÍČKOVÁ, F., HAVLÍČEK, I., ONDRUŠ, J.: *Škola hry na akordeon*. Praha: Supraphon, 1990. ISBN 80-7058-146-8

POŠ, V.: *Nová intonace. Rytmus. Sluchová analýza*. Praha: Edit, 1998.

ZENKL, L.: *ABC hudebních forem*. Praha: Supraphon. 1990. ISBN 02-012-84

Internetové zdroje:

<http://tanec.tillwoman.net/Saltarello/> staženo: 3. 9. 2013, 15:54

<http://leccos.com/index.php/clanky/passepied> staženo: 4. 9. 2013, 9:41

<http://leccos.com/index.php/clanky/canarie> staženo: 4. 9. 2013, 9:44

<http://leccos.com/index.php/clanky/siciliana> staženo: 4. 9. 2013, 9:49

http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&s_lang=2&id_desc=54671&title=loure
staženo: 4. 9. 2013, 9:50

<http://cs.m.wikipedia.org/wiki/Polon%C3%A9za> staženo: 4. 9. 2013, 9:55

<http://encyklopedie.vseved.cz/bour%C3%A9e> staženo: 4. 9. 2013, 9:57

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/rigaudon-rigodon>

staženo: 4. 9. 2013, 10:02

<http://cs.wikipedia.org/wiki/Preludium> staženo: 4. 9. 2013, 10:15

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/ciacona-cakona> staženo: 4. 9. 2013, 10:24

http://bayannoty.moy.su/load/kompozitory/derbenko_evgenij_petrovich/5-1-0-6

staženo: 12. 7. 2013, 11:09

<http://accordeonworld.weebly.com/derbenko.html> staženo: 11. 7. 2013, 16:24

<http://ederbenko.narod.ru/> staženo: 12. 7. 2013, 10:57

<http://www.sngmzd.ru/clubs/20> staženo: 12. 7. 2013, 10:53

http://www.art.oryol.ru/derbenko_main.htm staženo: 11. 7. 2013, 19:43

<http://www.muscol-orel.ru/derbenko.php> staženo: 12. 7. 2013, 11:13

http://bav005.narod.ru/avtograf_derbenko.htm staženo: 11. 7. 2013, 20:07

http://ru.wikiaccordion.com/%D0%94%D0%B5%D1%80%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE_%D0%95%D0%B2%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%9F%D0%B5%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87

staženo: 12. 7. 2013, 11:04

http://molod.karelia.ru/portal/page/portal/molod/main/news/news_one?news=6651

staženo: 12. 7. 2013, 11:07

<http://intoclassics.net/news/2009-10-20-9987> staženo: 12. 7. 2013, 11:15

<http://music.volod.com.ua/derbenko.php> staženo: 11. 3. 2014, 10:14

http://www.cojeco.cz/index.php?s_term=&s_lang=2&detail=1&id_desc=37157

staženo: 6. 7. 2013 v 17:05

http://www.biograph.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=424:kholminov&catid=6:music&Itemid=29 staženo: 12. 7. 2013, 17:22

http://vladislavzolutaryov.com/bio_full_en.htm staženo: 6. 7. 2013, 16:58

http://www.zusveveri.cz/src/downloads/koncert_ucitelu%208.3.2012.pdf

staženo: 9. 7. 2013, 8:33

http://en.wikipedia.org/wiki/Vladislav_Zolotaryov staženo: 6. 7. 2013, 16:55

http://ru.wikiaccordion.com/%D0%97%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D1%82%D0%B0%D1%80%D1%91%D0%B2_%D0%92%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BB%D0%B0%D0%B2_%D0%90%D0%BD%D0%B4%D1%80%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87, staženo: 12. 7. 2013, 11:34

<http://www.goldaccordion.com/103-vladislav-zolotarev.html> staženo: 12. 7. 2013, 11:31

[http://en.wikipedia.org/wiki/Orchestral_Suite_No._4_\"Mozartiana\"_\(Tchaikovsky\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Orchestral_Suite_No._4_\)

staženo: 10. 6. 2014, 14:14

<http://www.allmusic.com/composition/pulcinella-suite-for-orchestra-mc0002368648>,

staženo: 10. 6. 2014, 14:16

<https://www.youtube.com/watch?v=bGcEYALnk8s> staženo: 10. 6. 2014, 14:22

<http://www.antonin-dvorak.cz/ceska-suita> staženo: 10. 6. 2014, 13:10

<http://www.blockbustery.cz/petr-iljic-cajkovskij-louskacek-suita-z-baletu/>

staženo: 10. 6. 2014, 14:09

<http://www.mp3hits.cz/cajkovskij-petr-iljic-tchaikovski-t2370.html>

staženo: 10. 6. 2014, 14:13

<http://kultura.idnes.cz/program-na-1-rijna-0zc->

/show_aktual.aspx?c=A010831_171210_kul_podzim01_kne staženo: 10. 6. 2014, 14:19

[http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Suites_\(Bizet/Guiraud\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Carmen_Suites_(Bizet/Guiraud)) staženo: 10.6. 2014, 14:33

<http://www.supraphonline.cz/album/52-martinu-suita-z-julietty-tri-fragmenty-z-julietty>

staženo: 10. 6. 2014, 13:31

<http://www.bontonland.cz/prokofiev-sergej-symfonie-komplet-skytska-suita/>

staženo: 10. 6. 2014, 13:58

<http://www.fext.cz/hudba/korsakov.htm> staženo: 10. 6. 2014, 14:03

http://www.rozhlas.cz/klasika/skladatele/_zprava/vitezslav-novak--238739

staženo: 10. 6. 2014, 13:21

<http://www.supraphonline.cz/album/3061-novak-jihoceska-suita-lady-godiva-de-profundis>

staženo: 10. 6. 2014, 13:28

<http://www.pianovka.cz/data/hn/not/mo.html> staženo: 12. 6. 2014, 16:00

<http://deti.e-papa.cz/pisnicky-pro-deti/110/7667.html> staženo: 14. 6. 2014, 11:41

<http://www.supraphonline.cz/album/2306-akordeonovy-repertoar-milana-blahy>

staženo: 19. 6. 2014, 10:10

<http://tv.sms.cz/televize/CRO-D-Dur/20120716/1500456120-Vaclav-Trojan-Pohadky-pro-akordeon-a-orchestr> staženo: 19. 6. 2014, 10:06

<http://www.supraphonline.cz/album/3123-trojan-pohadky-ceske-a-slovenske-lidove-pisne?trackId=50250#track-50250> staženo: 19. 6. 2014, 10:16

<http://www.supraphonline.cz/album/2306-akordeonovy-repertoar-milana-blahy>

staženo: 19. 6. 2014, 10:12

<http://www.antonin-dvorak.cz/suita-a-dur-pro-klavir> staženo: 20. 6. 2014, 17:09

<http://www.supraphonline.cz/album/1000-dvorak-janacek-ceska-suita-suita-pro-smycce-adagio> staženo: 20. 6. 2014, 17:20

<http://www.supraphon.cz/archiv/680-dvorak-a-suita-a-dur-suk-j-serenada-pro-smycce-orches-dur-fa> staženo: 20. 6. 2014, 17:31

<http://www.antikvariat-bohumin.cz/cz/knihy/noty-a-zpevniky/11050-harmonika-drobne-suity-pre-akordeon-havlicek-noty.html> staženo: 20. 6. 2014, 20:19

<http://www.hevhetia.com/Hevhetia/portal/ViewItem.xhtml?id=3095>

staženo: 20. 6. 2014, 20:46

<http://www.muzia.cz/noty/bazant-jaromir-americka-suita-opus-23-pro-akordeon-noty>

staženo: 20. 6. 2014, 20:55

<http://www.goldaccordion.com/noti/> staženo: 21. 6. 2014, 12:15

<http://en.wikipedia.org/wiki/Aragonaise> staženo: 25. 6. 2014, 15:50

<http://cs310717.vk.me/v310717242/9387/TgI-oj2tobc.jpg> staženo: 25. 6. 2014, 18:59

<http://accordions.com/china/yuandi/zltyfmx010.jpg> staženo: 25. 6. 2014 v 11:21

<http://classic-online.ru/uploads/64600/64536.jpg> staženo: 25. 6. 2014, 8:07

Dotazníky

Dotazník pro konzervatoře

<https://docs.google.com/forms/d/1IHeNe5Z6c8zO9yopSepq33acukSifZQgYrvijlgWr-c/viewform> (Aktivní ke dni 22. 6. 2014)

Dotazník pro základní umělecké školy

https://docs.google.com/forms/d/1kpY73I5kOAI12_pMGCKI8yOah7iXBTI4Rnkw4yBPvNE/viewform (Aktivní ke dni 22. 6. 2014)

Noty

Portál: www.GoldAccordion.com

http://files.goldaccordion.com/noti/Z/Zolotorev_Vladislav/Kamernaja_suite.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 9:47

http://files.goldaccordion.com/noti/H/Holminov_Alexandr/1_pesnja.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 9:52

http://files.goldaccordion.com/noti/H/Holminov_Alexandr/Skerco.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 9:53

http://files.goldaccordion.com/noti/H/Holminov_Alexandr/3_nokturne.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 9:54

http://files.goldaccordion.com/noti/H/Holminov_Alexandr/4_finale.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 9:55

http://files.goldaccordion.com/noti/D/Derbenko_Evgenij/For_bayan/Malenkaja_suite.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 10:05

Nahrávky

<http://www.youtube.com/watch?v=r-Gzext6dU8>

staženo: 23. 6. 2014, 10:15 (vlastní úprava)

<https://www.youtube.com/watch?v=U1nKImtCWBk>

staženo: 23. 6. 2014, 10:25 (vlastní úprava)

<https://www.youtube.com/watch?v=sVRI7Ffjzik>

staženo: 23. 6. 2014, 10:37 (vlastní úprava)

<https://www.youtube.com/watch?v=k9FvZBcBLwY>

staženo: 23. 6. 2014, 10:42 (vlastní úprava)

<http://www.youtube.com/watch?v=ZPHc56ncZHK>

staženo: 23. 6. 2014, 10:55 (vlastní úprava)

Závěrečný citát:

<http://citaty.net/autori/jiri-mahen/> staženo: 23. 4. 2014, 15:42

Přílohy

Příloha č. 1

J. P. Děrbenko: *Malá suita*

zdroj:

http://files.goldaccordion.com/noti/D/Derbenko_Evgenij/For_bayan/Malenkaja_suite.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 10:05

МАЛЕНЬКАЯ СЮИТА

I

Полька

Е. ДЕРБЕНКО

Allegro molto

First system of musical notation, featuring piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), mezzo-piano (*mp*), and piano (*p*) dynamics.

Second system of musical notation, including the instruction *staccato*.

Third system of musical notation.

Fourth system of musical notation, including the instruction *mf*.

Fifth system of musical notation, including the instruction *cresc.*

Sixth system of musical notation.

This section consists of four systems of musical notation. The first system features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, marked with *ten.* and *f p*. The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings *mf ten.*, *f p*, *mf*, and *pp*. The third system shows the piano accompaniment with a *cresc.* marking. The fourth system features a violin part with *mf legato* and *staccato* markings, and a piano accompaniment with a *p* marking.

II

Сиротинка-балалайка

Moderato cantabile

This section consists of two systems of musical notation. The first system is for the piano, with a right-hand part marked *mp sonore* and *sim.*, and a left-hand part. The second system continues the piano accompaniment. A violin part is also present in the second system. The number 13241 is printed at the bottom of the page.

ten.

First system of musical notation, measures 1-3. Treble clef with eighth-note chords. Bass clef with whole notes. Dynamic marking *ten.* is above the treble staff.

mf espress. molto

Second system of musical notation, measures 4-6. Treble clef with eighth-note chords. Bass clef with whole notes. Dynamic marking *mf espress. molto* is in the treble staff.

p

Third system of musical notation, measures 7-9. Treble clef with eighth-note chords. Bass clef with whole notes. Dynamic marking *p* is in the treble staff.

quasi, legato *p*

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Treble clef with eighth-note chords. Bass clef with whole notes. Dynamic marking *quasi, legato* is in the treble staff, and *p* is in the bass staff.

p

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Treble clef with eighth-note chords. Bass clef with whole notes. Dynamic marking *p* is in the treble staff.

ten. *meno mosso*
mf *p*

Sixth system of musical notation, measures 16-18. Treble clef with eighth-note chords. Bass clef with whole notes. Dynamic markings *ten.* and *meno mosso* are above the treble staff. *mf* and *p* are in the bass staff.

III Старая шарманка

Andantino

The musical score is written for piano in a 6/8 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of six systems of two staves each. The first system includes a dynamic marking of *mf* and a section marked *sim.* (sforzando) with a box 'B' below the first measure. The score features various musical notations including slurs, accents, and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Trills are marked with 'tr' and some have a '3' below them. The piece concludes with a final cadence in the sixth system.

54

tr tr tr rit.

IV
Петухи

Presto

f staccato e marc.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with chords and a dynamic marking 'M' above the first measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with slurs and triplets. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment with a dynamic marking '7' above the first measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with accents and slurs. The bass clef staff is mostly empty, with some notes in the final measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass clef staff is mostly empty.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with accents and slurs, including a dynamic marking 'ff' and an 'accel.' marking. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with accents and slurs. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment.

Příloha č. 2

A. N. Cholminov: *Suita*

zdroje:

1. věta *Píseň*: http://files.goldaccordion.com/noti/H/Holminov_Alexandr/1_pesnja.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 9:52

2. věta *Scherzo*: http://files.goldaccordion.com/noti/H/Holminov_Alexandr/Skerco.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 9:53

3. věta *Nocturno*:

http://files.goldaccordion.com/noti/H/Holminov_Alexandr/3_nokturne.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 9:54

4. věta *Finále*: http://files.goldaccordion.com/noti/H/Holminov_Alexandr/4_finale.pdf

staženo: 23. 6. 2014, 9:55

СЮИТА

3

I Песня

А. ХОЛМИНОВ

Медленно. Широко

Баян

pp

mp

p

p

Сюита написана в 1951 году

с 2239 к

mp
pp.p

The first system of music, measures 4-6, is written in a grand staff. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand has a bass line with a few notes. Dynamic markings 'mp' and 'pp.p' are present.

The second system, measures 7-9, continues the melodic development in the right hand with more complex rhythmic patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with sustained notes and some movement.

mf

The third system, measures 10-12, shows a change in dynamics to 'mf'. The right hand has a more active, eighth-note melody, while the left hand has a steady bass line.

The fourth system, measures 13-15, features a melodic line in the right hand with various intervals and slurs. The left hand continues with a bass line that includes some chromatic movement.

p cresc. poco a poco

The fifth system, measures 16-18, begins with a dynamic marking of 'p' and a 'cresc. poco a poco' instruction. The right hand has a complex, rhythmic texture with many notes, while the left hand has a more sparse bass line.

заметляя в темпе

ff п.р.

dim. poco a poco

p

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a slur over the first two measures, followed by a series of chords and a final note. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a similar melodic contour. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure of the lower staff.

Second system of a musical score. The upper staff (treble clef) continues the melodic line with slurs and dynamic markings of *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The lower staff (bass clef) features a series of chords with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the second measure. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

II Скерцо

Быстро, с блеском

The musical score is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The bass staff starts with a mezzo-forte (*M.*) dynamic and features a bass line with eighth notes and a 7th chord. The second system also has two staves. The treble staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic, showing a descending eighth-note scale. The bass staff continues with a mezzo-forte (*M.*) dynamic, featuring a bass line with eighth notes and a 7th chord. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *p*, *M.*), articulation marks, and chord symbols.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a slur over two measures. The left hand (bass clef) plays a simple accompaniment. A dynamic marking 'M' is present in the first measure of the left hand. In the second measure of the right hand, there is a dynamic marking 'Б cresc.'.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a dynamic marking 'M' in the first measure and a fingering '7' in the second measure.

Third system of musical notation. The right hand has a dynamic marking 'M' in the first measure. The left hand has a dynamic marking 'M cresc.' in the second measure.

Fourth system of musical notation. The right hand has a dynamic marking 'M' in the first measure. The left hand has a dynamic marking 'M' in the second measure.

Fifth system of musical notation. The right hand has a dynamic marking 'M' in the first measure and a fingering '7' in the second measure. The left hand has a dynamic marking 'Б cresc.' in the second measure.

Sixth system of musical notation. The right hand has a dynamic marking 'M' in the first measure. The left hand has dynamic markings 'M' in the second and third measures.

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. A 7th chord is indicated in the first measure. The second measure includes the dynamic marking *mp* and the Russian word *нежно* (tenderly).

Second system of the piano score. The right hand continues the melodic development with slurs. The left hand maintains the bass line, with a 7th chord marked in the first measure and B major chords in the second and third measures.

Third system of the piano score. The right hand's melody is sustained with a slur. The left hand's bass line includes a 7th chord in the first measure and a *cresc.* (crescendo) marking in the second measure.

Fourth system of the piano score. The right hand features a more active melodic line with slurs. The left hand's bass line includes a 7th chord in the first measure and a *cresc.* marking in the second measure.

Fifth system of the piano score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand's bass line includes a 7th chord in the first measure and a *cresc.* marking in the second measure.

Sixth system of the piano score. The right hand features a melodic line with a slur. The left hand's bass line includes a 7th chord in the first measure.

постепенно замедляя

в темпе

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a melodic line of eighth notes, followed by a series of chords. The bass staff starts with a 7th chord and then features a series of chords marked with the letter 'Б' (B-flat).

The second system continues the melodic and harmonic development. The treble staff has a melodic line with some slurs, and the bass staff has a series of chords and rests.

The third system features a piano (*p*) dynamic marking in the bass staff and a mezzo-forte (*M*) dynamic marking in the treble staff. The music continues with melodic and harmonic patterns.

The fourth system includes a mezzo-forte (*M*) dynamic marking in the bass staff and a crescendo (*cresc.*) marking in the treble staff. The music continues with melodic and harmonic patterns.

The fifth system features a mezzo-forte (*M*) dynamic marking in the bass staff and a 7th chord in the treble staff. The music continues with melodic and harmonic patterns.

Медленно, свободно, но не затягивая

замедляя

ускоряя замедляя в темпе

М Б М Б М Б М Б

p p p

ускоряя замедляя в темпе

замедляя в темпе

расширяя

в темпе

dim. poco a poco

замедляя

cresc.

Каденция

ускоряя

sf sub.p

cresc. poco a poco

замедляя

постепенно ускоряя

f

tr

Musical staff with treble clef, key signature of one sharp (F#), and a melodic line with slurs and accents.

замедляя

Piano accompaniment for the first system, showing treble and bass staves with chords and a simple bass line.

в темпе

Piano accompaniment for the second system, featuring dynamic markings 'p' and 'm' and a more active bass line.

Piano accompaniment for the third system, with dynamic markings 'm' and a consistent bass line.

cresc.

Piano accompaniment for the fourth system, including dynamic markings 'f' and 'm' and a crescendo in the bass line.

First system of musical notation, measures 1-2. The right hand features a melodic line with a slur over the first two measures. The left hand has a bass line with a 7 chord and a fermata over the first measure.

Second system of musical notation, measures 3-4. The right hand continues the melodic line. The left hand has a bass line with a piano (*p*) dynamic marking and a mezzo-forte (*M*) dynamic marking.

Third system of musical notation, measures 5-6. The right hand continues the melodic line. The left hand has a mezzo-forte (*M*) dynamic marking.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The right hand continues the melodic line. The left hand has a mezzo-forte (*M*) dynamic marking and the instruction *cresc. poco a poco*.

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The right hand continues the melodic line. The left hand has a mezzo-forte (*M*) dynamic marking and a 7 chord.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with various chords and notes. Chords are labeled with 'М', '7', and 'Б'.

Musical notation for the second system, including the instruction "замедляя" (ritardando) and dynamic markings "f" and "7".

Энергично

Musical notation for the third system, characterized by rhythmic patterns and dynamic markings.

Несколько смягчась

Musical notation for the fourth system, including the instruction "Несколько смягчась" (a little softer) and dynamic markings "mf" and "М".

замедляя в темпе

Musical notation for the fifth system, including the instruction "замедляя в темпе" (ritardando in tempo) and dynamic markings "p" and "М".

постепенно ускоряя

Musical notation for the first system, featuring a piano introduction with chords marked 'М', '7', and 'Б'.

замедляя

в темпе

Musical notation for the second system, showing a change in tempo and dynamics.

ускоряя

Musical notation for the third system, including a 'cresc.' marking.

Musical notation for the fourth system, featuring a long melodic line.

Musical notation for the fifth system, concluding the piece.

III Ноктюрн

Медленно. Спокойно

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of music, each with a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are marked 'Медленно. Спокойно' (Ad libitum. Calmly).

System 1 (Measures 1-4): The piano part begins with a series of chords in the bass register. Dynamics are marked *mf*, *mp*, and *p*. Chords are labeled with 'Б' (B) and '7'. The vocal line has a long note in the first measure followed by a melodic phrase in the second and third measures.

System 2 (Measures 5-8): The piano part continues with chords, some marked with '7' and 'М' (M). The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata over the final note.

System 3 (Measures 9-12): The piano part has chords with '7' and 'М' markings. The vocal line continues with a melodic phrase that ends with a fermata.

System 4 (Measures 13-16): The piano part concludes with chords marked '7' and 'М'. The vocal line has a melodic phrase with a slur and a fermata over the final note.

Musical notation for the first system. The treble clef contains a melodic line with slurs. The bass clef contains chords with fingerings '7' and 'M'.

выдержанно

Musical notation for the second system. The treble clef has chords with a dynamic marking 'p'. The bass clef has a melodic line with a dynamic marking 'подчеркнуто'.

Musical notation for the third system. The bass clef contains a melodic line with a fingering '5'.

Musical notation for the fourth system. The treble clef contains chords, and the bass clef contains a melodic line.

mp

Musical notation for the fifth system. The treble clef has a melodic line with a dynamic marking 'mp'. The bass clef has chords with chord symbols 'Б'.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with chords, including a 7th chord and several chords marked with the letter 'Б' (B-flat).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the bass line with chords, including a 7th chord and several chords marked with the letter 'Б'.

Несколько оживленнее

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bass clef staff contains a bass line with chords, including a 7th chord and several chords marked with the letter 'Б'.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bass clef staff contains a bass line with chords, including a 7th chord and several chords marked with the letter 'М' (M).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a dynamic marking of *mf*. The bass clef staff contains a bass line with chords, including a 7th chord and several chords marked with the letter 'М'.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a five-fingered scale-like passage marked with a '5'. The left hand has chords with Cyrillic letters 'Б' and 'М' above them, and a '5' marking. A 'cresc.' marking is present in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with a melodic line and a five-fingered passage marked with a '5'. The left hand has a five-fingered passage marked with a '5'.

постепенно успокаиваясь

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with a five-fingered passage marked with a '5'. The left hand has a five-fingered passage marked with a '5'.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a five-fingered passage marked with a '5'. The left hand has a five-fingered passage marked with a '5'.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a five-fingered passage marked with a '5'. The left hand has a five-fingered passage marked with a '5'. The system concludes with a 'p' (piano) dynamic marking.

IV Финал

Широко, с подъемом

Музыкальный фрагмент, состоящий из пяти систем нотации. Каждая система включает две стaves (верхний и нижний регистры).
 Первая система: Темп «Широко, с подъемом». В правой руке широкие интервалы, в левой — аккорды. Динамика *f*.
 Вторая система: Темп «замедляя». Продолжение широких интервалов. Динамика *mf*.
 Третья система: Темп «Быстро». В правой руке быстрый ритм шестнадцатых нот, в левой — аккорды. Динамика *p*.
 Четвертая система: Продолжение быстрого ритма. Динамика *mf*.
 Пятая система: Продолжение быстрого ритма. Динамика *mf*.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with a long slur. The left hand (bass clef) has a bass line with chords and rests. Chord markings '7', 'M', '7', and 'Б' are present above the bass line.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady bass line with chords. Chord markings 'Б' and 'Б' are present above the bass line.

Third system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady bass line with chords. Chord markings 'Б' and 'Б' are present above the bass line.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady bass line with chords. Chord markings 'Б' and 'M' are present above the bass line.

Fifth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady bass line with chords. Chord markings 'Б', 'M', 'Б', and 'Б' are present above the bass line. The word 'cresc.' is written above the bass line in the second measure of this system.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff is in bass clef and contains chords with a '7' fingering in the first measure and a 'Б' (B-flat) chord in the second measure. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

The second system continues the piece. The upper staff has a slur over the first two measures. The lower staff features a dynamic marking of *f* (forte) in the first measure and *p* (piano) in the second measure. A 'Б' chord is marked in the second measure. The notation includes various chord symbols and fingering.

The third system shows the continuation of the melodic and harmonic development. The upper staff has a slur over the first two measures. The lower staff contains chords with a 'Б' chord in the first measure and an 'M' marking in the second measure. The notation includes various chord symbols and fingering.

The fourth system continues the musical piece. The upper staff has a slur over the first two measures. The lower staff contains chords with an 'M' marking in the first measure and a 'Б' chord in the second measure. The notation includes various chord symbols and fingering.

The fifth and final system on the page. The upper staff has a slur over the first two measures. The lower staff contains chords with a 'Б' chord in the first measure, an 'M' marking in the second measure, and a '7' fingering in the third measure. The notation includes various chord symbols and fingering.

Musical score for piano, page 24. The score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a complex melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The first system includes a dynamic marking of *f* and chord markings *M* and *7*. The second system includes chord markings *Б* and *7*. The third system includes chord markings *Б* and *7*. The fourth system includes chord markings *Б* and *M*. The fifth system includes a dynamic marking of *mf*, a *cresc.* marking, and chord markings *7* and *M*. The score is written in a style typical of a piano solo, with a focus on harmonic and melodic development.

This musical score consists of five systems of staves. The first system features a treble clef staff with a melodic line of eighth notes and a bass clef staff with chords and a bass line. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a dynamic marking of *ff* and a fermata over a chord. The fourth system shows a change in the bass line's rhythmic pattern. The fifth system concludes with a dynamic marking of *zameelaya* (diminuendo) and a fermata over the final chord.

в темпе

First system of musical notation, measures 1-2. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include accents (>) and a piano (p) marking.

замедляя

Second system of musical notation, measures 3-4. The tempo is marked as *ritardando* (замедляя). The right hand continues with the melodic line, ending with a fermata on a chord. The left hand accompaniment remains consistent.

Несколько шире

Third system of musical notation, measures 5-6. The tempo is marked as *allegretto* (Несколько шире). The right hand features a series of chords, and the left hand has a triplet accompaniment. A forte (f) dynamic marking is present.

Fourth system of musical notation, measures 7-8. The right hand continues with chords, and the left hand maintains the triplet accompaniment.

Быстро

Fifth system of musical notation, measures 9-10. The tempo is marked as *allegro* (Быстро). The right hand features a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include piano (p) and *cresc. poco a poco*.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) plays a melodic line with eighth notes and a slur. The left hand (bass clef) has a whole note chord marked with a Cyrillic letter 'Б' and rests for the remainder of the system.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a whole note chord marked with 'Б' and rests, followed by a half note chord marked with 'М' and rests.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a whole note chord marked with 'М' and rests, followed by a half note chord marked with 'М' and rests.

Fourth system of musical notation. The right hand plays a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a whole note chord marked with 'Б' and rests, followed by a half note chord marked with '7' and rests, and then a series of chords marked with 'p' and 'Б'.

Fifth system of musical notation. The right hand plays a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a whole note chord marked with 'М' and rests, followed by a series of chords marked with '(a)' and rests.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef staff contains a bass line with chords marked 'M' and '7', and a 'B' marking above the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a slur. The bass clef staff contains chords with 'M' markings above the second and fourth measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff has a slur over the first two measures. The bass clef staff contains chords with 'M', '7', and 'B' markings above the first, second, and third measures respectively.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a slur over the first two measures. The bass clef staff contains chords with 'B' markings above the first, second, and third measures.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a slur over the first two measures. The bass clef staff contains chords with '7' and 'B' markings above the first and second measures, and a 'M' marking above the third measure.

This musical score is for a piano piece, consisting of five systems of notation. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The first system features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a bass line with chords and some grace notes. A measure rest of 8 measures is indicated above the first system. The second system continues the melodic development with a forte (*ff*) dynamic. The third system shows a change in texture with a more active bass line and a dynamic marking of *sf p cresc.*. The fourth system is primarily a bass line with chords, featuring a measure rest of 8 measures. The fifth system concludes with a section marked *замедляя* (ritardando), showing a deceleration of the tempo. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Широко

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features a melodic line with eighth notes and rests, marked with accents and slurs. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. It contains a bass line with chords, including a 7th chord and several triads. A dynamic marking of *f* is present. Chord symbols include "Б" and "М".

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff continues the bass line, featuring a *simile* marking. Chord symbols include "М", "Б", and "7".

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with various chords and chord symbols including "Б", "7", and "У".

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and chord symbols including "Б", "У", "М", and "7".

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and chord symbols including "Б", "7", "М", and "Б".

ускоряи

p cresc.

f

mf cresc.

ff fff

Пříloha č. 3

V. A. Zolotarjov: *Komorní suita*

zdroj: http://files.goldaccordion.com/noti/Z/Zolotarev_Vladislav/Kamernaja_suite.pdf

staženo: 23.6.2014, 9:47

Моей жене Ирине
КАМЕРНАЯ СЮИТА
в шести частях
I. ВЕЧЕРНЯЯ ПРЕЛЮДИЯ

3
Соч. 1965 г.

Tranquillo molto espressivo (♩ = 50)

8 -- simile
pp detache sempre p
accel. cresc. rit. mf a tempo rit.
a tempo rit. a tempo p poco a poco cresc.
mano destra sempre sf poco a poco dim.
c 2573 к

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5 and 7. Chord symbols *B* and *M* are present. The system concludes with a double bar line.

poco a poco rit.

Second system of musical notation. It begins with the instruction *poco a poco rit.* above the staff. The music continues with various notes and rests. Dynamic markings *poco a poco* and *morendo* are placed below the staff. Chord symbols *B* and *M* are also visible. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation, continuing the piece with various notes and rests. Chord symbols *B* and *bb* are present. The system concludes with a double bar line.

molto rit.

Fourth system of musical notation, starting with the instruction *molto rit.* above the staff. The music features various notes and rests. Dynamic markings *p* and *pp* are used. Chord symbols *B* and *bb* are present. The system concludes with a double bar line.

II. СВЕТ ЛУНЫ ЗА ОКНАМИ СТРУИТСЯ...

Andantino flessibile ($\text{♩} = 72$)

17 *Loco... simile*
pp legatissimo sempre

rit. *a tempo*

8 *... simile*
mf

Loco... simile

с 2573 к

The musical score is written for piano in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of music. The first system begins with a circled number '17' and the instruction 'Loco... simile' above the staff, and 'pp legatissimo sempre' below. The second system continues the piece. The third system features a 'rit.' (ritardando) marking above the staff, followed by 'a tempo' above the next measure. The fourth system starts with a circled number '8' and '... simile' above, and 'mf' (mezzo-forte) below. The fifth system concludes with 'Loco... simile' above the staff. The piece ends with the number 'с 2573 к' below the staff.

8 *simile*

Musical notation for the first system, measures 1-2. The right hand features a melodic line with a slur and a trill-like texture. The left hand has a bass line with chords marked 'B' and 'M'. Dynamics include *sfz* and *sfpp*.

Musical notation for the second system, measures 3-4. Similar to the first system, it shows melodic lines in the right hand and bass lines in the left hand with chords 'B' and 'M'. Dynamics include *p*.

11 *Loco* *simile*

Musical notation for the third system, measures 5-6. The right hand has a simple melodic line. The left hand has a complex, dense texture of chords. Dynamics include *pp*.

zeffiroso legatissimo

Musical notation for the fourth system, measures 7-8. Similar to the third system, it shows a simple melodic line in the right hand and a complex texture in the left hand.

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a melodic line, a grand staff (treble and bass clefs) with a sustained chord, and a bass clef staff with a descending chromatic scale. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it features a treble clef staff with a melodic line, a grand staff with a sustained chord, and a bass clef staff with a descending chromatic scale. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

Third system of musical notation. It includes a treble clef staff with a melodic line, a grand staff with a sustained chord, and a bass clef staff with a descending chromatic scale. A fermata is placed over the final note of the treble staff.

Fourth system of musical notation. It features a treble clef staff with a melodic line, a grand staff with a sustained chord, and a bass clef staff with a descending chromatic scale. A fermata is placed over the final note of the treble staff. The instruction *poco a poco dim.* is written in the bass staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of a melodic line in the upper voice and a complex, rhythmic accompaniment in the lower voice.

Second system of musical notation, marked with *rit.* (ritardando). It continues the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of musical notation, marked with *pp* (pianissimo) and *vibrato*. It includes a circled '8' with the text *a tempo simile* above it. The system concludes with a fermata over the final chord.

Fourth system of musical notation, marked with *pp* and *legatissimo sempre*. It features a series of chords in the lower voice, with fingerings indicated by letters M and B. The system ends with a fermata.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music includes a piano (*p*) dynamic marking and fingerings for the right hand (M, B) and left hand (B, B).

Second system of musical notation, continuing the piece with various chordal textures and melodic lines in both hands.

Third system of musical notation, marked with *rit.* (ritardando) and *pp* (pianissimo). It includes a circled *a tempo* marking and the instruction *Loco--simile*.

Fourth system of musical notation, featuring a *rit.* marking and a *p cresc.* (piano crescendo) instruction.

Fifth system of musical notation, marked with *8 simile* and containing a series of chords with fingerings (B, M, M, B).

Sixth system of musical notation, marked with *Loco--simile* and featuring a complex rhythmic pattern in the right hand.

Musical score for the first system, featuring piano accompaniment. The score includes dynamic markings: *rit.*, *dim.*, and *pp*. The notation shows a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines.

III. НОЧНОЙ СНЕГОПАД

Adagio teneramente (♩ = 42)

8... simile

Musical score for the second system, starting with the marking *p calmo* and *B*. The notation shows a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines.

Musical score for the third system, continuing the piano accompaniment. The notation shows a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines.

Musical score for the fourth system, continuing the piano accompaniment. The notation shows a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines.

Musical score for the fifth system, continuing the piano accompaniment. The notation shows a complex texture with multiple voices in both hands, including chords and melodic lines.

Meno mosso, molto rubato pensieroso
 Locca-simile

Da capo al Fine

IV. ТАИНСТВЕННЫЕ ВИДЕНИЯ

Allegretto misterioso con grazia

The musical score consists of six systems of piano music. The first system is marked with a circled '8' and 'simile', with a piano dynamic (*pp*) in the bass staff. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system is also marked *pp*. The fourth system features a circled '32' and 'Loco... simile' marking, with dynamics *sf*, *p sub.*, *sf*, and *p sub.* indicated. The fifth system is marked with a circled '8' and 'simile', with dynamics *ff angoscioso* and *p*. The sixth system is marked 'Vivo fantastico' and 'Loco... simile', with a *sf* dynamic. The score concludes with a circled '32' and a *sf* dynamic.

13
pp sub. *sf*

8 --- *simile*
pp sub. *sf* (*non dim.*)

8 *Loco* --- *simile*
pp *sf* *sf*

8 L'istesso tempo. Allegretto
simile
pp

pp

Vivo

ppp

8 simile

molto rit.

V. ПЕЧАЛЬНЫЕ МЕЧТЫ

Loco... simile

Lento

mf

M

ff

Allegro

mf

8 simile


B

с 2573 к

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system shows a melodic line in the treble and a block-chord accompaniment in the bass. The second system is marked *Loco-simile* and features a more active bass line. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system has a long melodic line in the treble with a steady bass accompaniment. The fifth system begins with a forte (*f*) dynamic and includes markings for *rit.* and *molto rit.*, along with a *poco a poco dim.* instruction. The sixth system concludes with a piano (*pp*) dynamic and a boxed letter 'Б' in the bass line.

VI. СТАРИННАЯ СКАЗКА

Allegro tranquillo lamentoso cantabile

 *Loco-simile*

pp *p dolce*

m. d. *m. s.* *m. d.* *m. s.*

m. s.

p

17

molto rit.

99925
50666

a tempo
pp

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth-note chords.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with slurs and rests. The lower staff maintains the eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff shows melodic development with slurs. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff features a more active accompaniment with eighth-note patterns.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes a dynamic marking of *mf* and a fermata. The lower staff continues the accompaniment.

System 1: Bass clef, treble clef. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

System 2: Bass clef, treble clef. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

System 3: Bass clef, treble clef. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

System 4: Bass clef, treble clef. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics: *ff*, *p*, *mf*.

System 5: Bass clef, treble clef. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics: *p*, *rit.*

Meno mosso ad libitum

System 6: Bass clef, treble clef. Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics: *pp vibrato (legatissimo)*.

perdendosi

L'istesso tempo

pp non vibr.

dolce

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line contains a continuous eighth-note pattern. The treble line has a few notes with a dynamic marking of *p* (piano).

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, including the instruction *poco a poco dim.* (poco a poco diminuendo) in the bass line.

Fourth system of musical notation, showing more complex melodic lines in the treble staff.

Fifth system of musical notation, featuring a dense texture with many notes in both staves.

Sixth system of musical notation, including the instruction *molto rit.* (molto ritardando) and a dynamic marking of *pp* (pianissimo).